



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Świat jako Ty : poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2003). Świat jako Ty : poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku

Dariusz Pawelec

Świat jako Ty



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2003



Świat jako Ty

Poezja polska wobec adresata
w drugiej połowie XX wieku

Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 2162

Dariusz Pawelec

Świat jako Ty

Poezja polska wobec adresata
w drugiej połowie XX wieku

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2003

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Jerzy Paszek

Recenzenci
Edward Balcerzan
Włodzimierz Bolecki

Spis treści

Część I

„Kim jesteś Ty?”

Z problemów poetyki adresata lirycznego

Kim jesteś Ty?	9
Adresat jako zagadnienie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego .	14
Adresat — odbiorca — czytelnik	14
„Adresat przedstawiony” czy „adresat możliwy”?	17
Wewnętrzne/zewnętrzne	21
Poziom literackiej reprezentacji	23
Działanie aktu mowy w komunikacji poetyckiej	26
Intertekstualność	26
Światy możliwe	30
<i>Mimesis</i> , presupozycje, konwencje	36
Gatunki, tematy, figury retoryczne	42
Poetyka tekstu ofiarowanego	42
Poezja apelatywna na tle topiki	49
Apostrofa	58
Oda	61
Alotropy	65
Bóg jako adresat	70
Obecność — spotkanie — relacja	82

Część II Figury przemocy

Dziecię Europy	91
Wersja Miłosza	91
Od Brylla do Polkowskiego	105
Wersja Nowaka	117
„Bądź wierny Idź”	123
Przesłanie	123
Pokolenie’68	140
Bądź wierny Milcz	151

Część III Słowa miłości

Głos Orfeusza	163
„Ty, którego nie mogłem ocalić...”	163
„Sylabizuję ciało twoje...”	178
Poetyckość wobec doświadczenia straty	189
<i>Pieśń nad pieśniami</i>	201
„Zaproszenie do miłości”	201
„Nieobecność”	215
„Nadnagość”	224

Część IV Próby rozumienia

„Sobowtór w fałszywym lustrze”	235
„Zapomnij o sobie...”	235
„...ty jesteś moim odbiciem”	253
Widzę Cię, odczytującego ten wiersz	264
Wykaz źródeł cytowanych utworów poetyckich	277
Indeks osobowy	280
Summary	288
Résumé	291

Część I

„Kim jesteś Ty?” Z problemów poetyki adresata lirycznego

Kim jesteś Ty?

Na postawione wstępnie pytanie najprościej można by odpowiedzieć słowami Gadamera: „Ty to ten, do kogo zwraca się mowa”¹. W tej dość oczywistej — wydawałoby się — odpowiedzi nie sposób nie zauważyć zniknięcia z pola widzenia „ja mówiącego”. A przecież, co także oczywiste, to obecność dwóch rozmówców ustanawiać ma język jako komunikację. W tradycyjnym ujęciu nadawczo-odbiorczym aktu mowy, rozpisanym przez Jakobsona na sześć „czynn timer konsty tutywnych”, wszystko zaczyna się od nadawcy, który „kieruje komunikat do odbiorcy”². Na poziomie konkretnego tekstu możemy już wręcz mówić o założonym dyktacie „ja”: „ani *ty*, ani *on* — pisze Aleksandra Okopień-Sławińska — nie są same przez się, ale kreowane zostają przez akt mowy podmiotu”. Od postawy „ja” zależeć ma również „semantyczne wypełnienie poszczególnych form osobowych występujących w danej wypowiedzi”³. Tymczasem, wracając do Gadamera, czytamy, że „byt języka charakteryzuje się tym, że Ja nie jest jego podmiotem”, a „mówienie należy nie do sfery jednostki, lecz do sfery wspólnoty”⁴. Rzecz jasna, zaakcentowanie, skądinąd bezspor-

¹ H.-G. Gadamer: *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty?* Tłum. M. Łukasiewicz. W: Idem: *Czy poeci umilkną?* Bydgoszcz 1998, s. 70.

² R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Tłum. K. Pomorska. W: Idem: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa 1989, s. 81.

³ A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 1998, s. 68.

⁴ H.-G. Gadamer: *Człowiek i język*. Tłum. K. Michalski. W: Idem: *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 2000, s. 59.

nego, faktu pozapodmiotowego bytu języka nie unieważnia właściwej dla każdej rozmowy wymiany między Ja i Ty. Podkreślanie przez filozofa „wspólnotowego” charakteru mowy przypomina tylko o istnieniu wszelkiej wypowiedzi jako *allocutio*: „Mówić — to mówić do kogoś”. „Mowa dzieje się naprawdę dopiero w rozmowie”, jak pisze Martin Heidegger w komentarzach do Hölderlina⁵.

Przyjmując zatem, że „Ty to ten, do kogo zwraca się mowa” (adresat mowy), szukamy uprawomocnienia dla umownego wymknięcia się autorytetowi „ja mówiącego”, który rozstawia wszystkich po kątach poematu i ustanawia siebie w centrum kreowanego świata. A przecież, jak to zauważała już wiele lat temu Stefania Skwarczyńska:

Odbiorca wobec wyrażającego nie jest pozycją czysto bierną, warunkującą tylko sam fakt danego typu wypowiedzenia: gdy się np. rozkazuje, zawsze rozkazuje się jakiemuś k o m u ś, nie odbiorcy w ogóle; odbiorca jest w pewnej mierze współtwórcą wypowiedzenia, wpływa na jego jakość [...].⁶

„Nie uwzględniając odniesienia mówiącego do innego człowieka i do jego wypowiedzi (aktualnych i przewidywanych) — pisze Bachtin — nie sposób objaśnić ani gatunku, ani stylu mowy”⁷. Rozpoznając zatem allokucyjny charakter mowy, wydaje się potrzebne i możliwe zobaczenie świata wokół Ty. Mówiąc językiem Ingardena, będzie to oznaczało konieczność przemieszczenia „centrum orientacji przedstawionego świata”⁸ na adresata wypowiedzi. Kluczy do „semantycznego wypełnienia” tegoż będziemy chcieli szukać także poza wyłącznym uzasadnieniem w aktualnej postawie Ja, rozumiejąc Gadamerowską „mowę, która zwraca się do Ty”, m.in. jako tradycję (to, co powie-

⁵ M. Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. Tłum. K. Michalski. „Twórczość” 1976, nr 5. „Komunikacyjne” idee Heideggera (a także Jaspersa) na tle współczesnych doktryn literackich omawia E. Kuźma: *Od linearnej do cyrkularnej komunikacji literackiej, a stąd do milczenia*. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 47–64.

⁶ S. Skwarczyńska: *Geneza i rozwój rodzajów literackich*. W: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947. Cyt. za: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataara. Warszawa 1983, s. 60.

⁷ M. Bachtin: *Problem gatunków mowy*. W: Idem: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 399–400.

⁸ R. Ingarden: *O dziele literackim*. [1931]. Tłum. M. Turowicz. Warszawa 1988, s. 297–298.

dziane). „Także bowiem tradycja — wypada powtórzyć za *Prawdą i metodą* — jest rzeczywistym partnerem komunikacji, z którym jesteśmy równie związani jak ja z ty.”⁹

Podobny, jak *langue* tradycji, wpływ na kształtowanie się semantycznej struktury Ty utworu posiada właściwy danej epoce „stereotyp odbioru”, który powinien być tu rozumiany w duchu socjologii form literackich, jako „czynnik zewnętrzny interweniujący w ustrój dzieła”¹⁰. W przypadku tekstu literackiego wypada pogodzić się z, niedorzecznymi w lingwistycznej realności, ucieczkami tekstowego Ty od „mówiącego ja”, obok którego staje do dialogu w poetyckiej sytuacji komunikacyjnej sama Mowa-Tradycja. Dodatkowo Ja wypierane jest, w swej podmiotowej aktywności (kreowania roli dla Ty), przez samodzielne wejście adresata do „gry odczytań” oraz pomiędzy intertekstualne odniesienia. Kreacja Ty w akcie mowy podmiotu dotyczy bowiem — mówiąc za Ingardenem — „bardzo znikomej ilości cech efektywnie określonych”¹¹. „Niedopełnienie” adresata, jak i podmiotu jest zatem oczywistą cechą strukturalną utworu, odgrywa przy tym „istotną rolę artystyczną”¹². „Mowa, która zwraca się do Ty”, domaga się w tej perspektywie m.in. intertekstualnej konkretyzacji adresata. Musimy porzucić wobec powyższego wszelkie zreifikowane modele świata przedstawionego, uznając za Bachtinem, że „wszelka myśl, każde życie włącza się do niezwieńczonego dialogu”¹³.

Ujawniony układ komunikacyjny możemy więc rozumieć w duchu Bachtinowskiego pojmowania „stosunków dialogowych”, które „bynajmniej nie pokrywają się ze stosunkami pomiędzy replikami dialogu realnego”. Odwołajmy się do źródła:

⁹ H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. [1960]. Tłum. B. Baran. Kraków 1993, s. 334.

¹⁰ J. Sławiński: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: Idem: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974. Przedruk w: Idem: *Prace wybrane*. T. 2. Kraków 1998, s. 49.

¹¹ R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. [1947]. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Seria 1: *Prace z lat 1947—1964*. Wrocław 1987, s. 22. Przywołuję tu naturalnie rozważania dotyczące w ogóle „przedmiotów przedstawionych w dziele literackim”.

¹² Ibidem, s. 22. Słów tych użył Ingarden na określenie roli „niedopełnienia” podmiotu lirycznego.

¹³ M. Bachtin: *Nad nową wersją książki o Dostojewskim*. W: Idem: *Estetyka twórczości...*, s. 453.

Gdy porównać ze sobą pod względem znaczeniowym dwie wypowiedzi, odległe od siebie w czasie i przestrzeni, nic o sobie nie wiedzące, [...] — jeśli tylko istnieje między nimi najmniejsza choćby semantyczna zbieżność, choćby tylko częściowa wspólnota tematu czy punktu widzenia — wówczas ujawniają się łączące je związki dialogowe.¹⁴

Ty, lingwistycznie wyznaczane przez relację do Ja, daje się w komunikacji literackiej, w myśl przywołanego sądu, lokalizować na podstawie niezależnych już od woli podmiotu współrzędnych społecznych i historycznych. Nie oznacza to w żadnym wypadku eliminowania podmiotu w drodze do adresata. Chodzi raczej o to, że terażniejszość tekstowego Ty jest dana nie tylko jako odniesienie do jakiegoś Ja, ale, co dla nas równie interesujące, istnieje w sprzężeniu z innymi: przeszłymi i obecnymi Ty rozległej „przestrzeni tekstualnej”. Doświadczanie lirycznego Ty musi być więc równoznaczne z „otwartością na tradycję” pojmowaną jednak, jak u Gadamera, w duchu „otwartości na innego”, czyli jako „odpowiednik relacji międzyludzkich”: „[...] chodzi o to, by ty doświadczyć rzeczywiście jako ty, tj. nie przeoczyć jego zagadnienia i pozwolić mu coś sobie powiedzieć”¹⁵. „Nie ma i być nie może Ja bez Ty i Ty bez Ja”¹⁶, to etyczny fundament prawdziwego dyskursu i filozofii dialogicznej, która jednak wskazuje wyraźną różnicę między przedmiotowym traktowaniem innego człowieka w komunikacji a znaczeniem Ty jako czystej relacji: „Ty jest daną drugiemu człowiekowi *możliwością bycia zagadniętym*”¹⁷, napisał Ferdinand Ebner. Co z tej „możliwości” pozostaje w formule poetyckiej? Na to pytanie będę próbował odpowiadać, pamiętając jednakowoż, że literackie imperium adresata, jakkolwiek rozległe i nie podlegające ograniczeniom zdarzenia komunikacyjnego, nie byłoby wcale do pomyślenia bez stanowiącego gestu jakiegoś Ja. To w końcu wyłącznie od podmiotowej perspektywy zależy w ogóle „możliwość bycia zagadniętym”, w tej perspektywie też zjawia się określony każdorazowo charakter Ty. Rzecz jednak w tym, że sens poetyckiego zwrotu do

¹⁴ Idem: *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych. Próba analizy filozoficznej*. W: Idem: *Estetyka twórczości...*, s. 433.

¹⁵ H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 336.

¹⁶ Zob. na ten temat m.in. J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990.

¹⁷ F. Ebner: *Fragmety pneumatologiczne*. Tłum. J. Doktor. W: *Filozofia dialogu*. Oprac. B. Baran. Kraków 1991, s. 85.

adresata zawsze przekracza tkwiącą u jego podstaw, i ściśle wiążącą nadawcę z odbiorcą, momentalność „zdarzenia”.

Historia literatury obfituje w dzieła, których rozpoznanie wymagało wręcz umownego przesuwania na adresata „centrum orientacji” w ich świecie. Nie wydawało się to wcale najpoważniejszym wyzwaniem i szczególną komplikacją w trakcie lektury takich utworów, jak np. adresowanych fraszek Jana Kochanowskiego czy tegoż *Trenów*, sarmackich erotyków i nagrobków, okolicznościowych ód Adama Naruszewicza czy oświeceniowych wierszy dydaktycznych (listów, satyr). Jednak poetyka apostrofy ewoluuje — jak się wydaje — w sposób podobny do rozwoju systemów gatunkowych. W podstawowym założeniu bowiem gatunek pojmowany jest jako „model sytuacji komunikacyjnej”. Klasyczne rozpoznanie takiego modelu polega oczywiście na przypisaniu mu funkcji budowania „porozumienia” między nadawcą i odbiorcą, z czym wiąże się ściśle określona koncepcja podmiotu i adresata. Schyłek tej konwencji komunikacyjnej, w ramach której „obie strony nawiązujące kontakt są w pełni świadome warunków, w których on zachodzi”, i prowadzą „grę w otwarte karty, której reguły nie są przez nikogo zatajone”¹⁸, rozpoczął się nieuchronnie w epoce romantycznej. W wieku XX, szczególnie po roku 1918, możemy obserwować wręcz, jak „na gruzach form klasycznych” rodzi się „genologia postromantyczna”, której gatunki „są przede wszystkim zaprzeczeniem starej gramatyki genologicznej”¹⁹. Wraz z tym zjawiskiem w swoisty sposób podejrzane stają się wszelkie zarysowane w literaturze „sytuacje komunikacyjne”. Możemy w związku z tym mówić wręcz o osłabianiu się więzów pomiędzy maskującym się często lub odgrywającym tylko daną rolę Ja nadawcy a adresatem, którego pozycja staje się coraz bardziej niepewna i trudna do zidentyfikowania nawet wówczas, gdy mamy w utworze do czynienia z jakimś „adresatem formalnym”.

¹⁸ Zob. T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996, s. 26. Cytowane tu rozpoznanie dotyczy konkretnie wypowiedzi poddanych „rygorowi norm estetyki uroczystej”.

¹⁹ Odwołuję się tu do analiz E. Balcerzana: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918—1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Red. H. Kirchner, M.R. Pragłowska, Z. Żabicki. Seria II. Wrocław 1974, s. 137—189.

Adresat jako zagadnienie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego

Adresat — odbiorca — czytelnik

Stawiając pytanie o Ty obecne w utworze literackim, należy zacząć od terminologicznych uściśleń. Refleksja w zakresie „komunikacyjnego wymiaru morfologii dzieła literackiego”¹ podejmowana jest zazwyczaj jako fragment badań nad odbiorem i odbiorcą². Wśród kluczowych pojęć właściwych problematyce recepcji na zasadach wymienności pojawiają się: „adresat”, „odbiorca” i „czytelnik”. Terminy te różnicowane zostają stosownymi przymiotnikami, w zależności od przypisanego im poziomu komunikacji. Zewnątrztekstowe role „instancji odbiorczych” kwitowane są przeważnie standardowym określeniem „odbiorca” lub „czytelnik”, ten drugi występuje także jako „czytelnik realny” bądź „czytelnik konkretny”. Kłopot nadmiaru związany jest z nadpodażą „instancji wewnątrztekstowych”³, wśród których, w do-

¹ Określenie J. Sławińskiego zaczerpnięte z: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: Idem: *Dzieło. Język. Tradycja*. [1974]. Przedruk: Idem: *Prace wybrane*. T. 2. Kraków 1998, s. 62.

² Przegląd stanowisk w tym obszarze zarejestrował H. Markiewicz: *Problemy odbioru i odbiorcy w polskiej nauce o literaturze*. W: Idem: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*. Warszawa 1989, s. 229—247.

³ Zob. na ten temat: E. Balcerzan: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. [1971]. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965—1974*. Wrocław 1987, s. 42—57.

datku, powracają zarówno „odbiorca” (jako „potencjalny”, „immanentny”, „wirtualny”, „implikowany”, „założony”), jak i „czytelnik” („idealny”, „zamierzony”, „implikowany”, „modelowy”⁴). Wreszcie jest i ten trzeci: „adresat”, także niejednorodny i często przejmujący epitety dwóch pozostałych kategorii⁵.

Wymienione nazwy badawcze określające Ty funkcjonują w symetrycznym układzie „relacji osobowych”, tworząc hierarchiczny zestaw par z odpowiednimi nazwami Ja. Całość dyscyplinuje ów „porządek odwróconej symetrii”, który — w ujęciu Okopień-Sławińskiej — oznacza, że „układ nadawczy utworu literackiego znajduje swój analogon w układzie odbiorczym”⁶. „Dwustronność” przekazu, w prezentowanym sensie, podkreślał także Janusz Sławiński, omawiając stosunki wiążące „wizerunek podmiotu autorskiego” i „schemat roli adresata”⁷. Ścisłość tej symetrii zakorzeniona jest — co zresztą sama Okopień-Sławińska podkreśla — w językoznawczej koncepcji Emila Benveniste’a, wskazującego, że „ja” i „ty” są „formami wzajemnie odwracalnymi” („ja” definiuje jako „ty” tego, który siebie oznacza jako „ja”)⁸. W efekcie, łącząc „nazwy ja” z przywoływanymi wcześniej „nazwami ty”, otrzymujemy tzw. schemat układu ról w literackiej komunikacji⁹, który odzwierciedla subtelne zróżnicowanie stratyfikacji poszczególnych figur nadawczo-odbiorczych. W praktyce cała ta geologia służy wydzieleniu odrębnych poziomów interpretacji i badania dzieła literackiego.

Teresa Kostkiewiczowa zaproponowała analizę trzech warstw utworu lirycznego, wyznaczanych kolejno przez kategorie: „podmiotu mówiącego” i „adresata wypowiedzi”, „podmiotu literackiego” i „od-

⁴ Określenie U. Eco: *Czytelnik modelowy*. W: Idem: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 72–96.

⁵ Przegląd stanowisk badawczych dotyczących pojęcia adresata, wraz z opisem roli adresata „w dawnej poetyce i retoryce”, przedstawia E. Czaplewicz: *Problem adresata w poetyce*. W: Idem: *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973, s. 167–211.

⁶ A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. [1985]. Kraków 1998, s. 113.

⁷ J. Sławiński: *Socjologia literatury...*, s. 61–62.

⁸ E. Benveniste: *Problemes de linguistique generale*. I. Paris 1966, s. 230–231. Główne twierdzenia Benveniste’a referuje m.in. A. Okopień-Sławińska w: *Semantyka wypowiedzi...*, s. 59–61.

⁹ Zob. ibidem, tabela, s. 116.

biorcy wirtualnego” (idealny nadawca i odbiorca) oraz „autora osobowego” i „czytelnika konkretnego”. Na każdym z tych poziomów tekst musi być poddawany odmiennym „zabiegom interpretacyjnym” i „jawi się za każdym razem w swych jakościach odmiennych”: jako fakt językowy, jako jednostka procesu historycznoliterackiego, jako fakt biografii autora¹⁰. Rozkład figur osobowych w pracy Kostkiewiczowej wyznacza zarazem pewien, godny naśladowania, porządek pojęciowy, w którym pojęcie „czytelnik” zarezerwowane jest dla badań historyczno-socjologicznych, „odbiorca” staje się domeną teorii dzieła literackiego, natomiast termin „adresat” związany jest ściśle z pragmatyką „aktu interlokucyjnego”, mówiąc już językiem Paula Ricoeura¹¹.

Aleksandra Okopień-Sławińska narysowała schemat, w którym odpowiednie pary tworzą „podmiot liryczny” i „adresat monologu lirycznego”, skrajnie oddaleni od „autora” i „czytelnika konkretnego”. W przestrzeni pomiędzy nimi znajduje się miejsce dla bytów funkcjonalnych wobec tekstu. „Symetryczna odpowiedniość” spaja role wewnątrztekstowe: „podmiot utworu” i „adresata utworu”, z rolami zewnątrztekstowymi: „nadawcą utworu” i „odbiorcą utworu”, utożsamianym z „czytelnikiem idealnym”. Są to kategorie nie posiadające żadnych cech osobowych, „poza tymi, które są związane z użytkowaniem kodu”¹². Jerzy Jarzębski na użytek analizy dzieła literackiego w kategoriach „gry” zaproponował zastąpienie „czytelnika idealnego” jako, jego zdaniem, nieidentycznego z „odbiorcą utworu” pojęciem „projekcji odbiorcy”, „aby podkreślić, że wymodelował go nadawca”¹³. Podobny status ma — jak się wydaje — nieco wcześniej wyprowadzony, choć również z analiz prozy, „odbiorca założony” Ryszarda Handkego, rozumiany jako analogon „modelu myślowego

¹⁰ T. Kostkiewiczowa: *Kniaźnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1971.

¹¹ P. Ricoeur: *Akt interlokucyjny*. W: Idem: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. K. Rosner, P. Graff. Warszawa 1989, s. 83—89.

¹² A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi...*, s. 100—116.

¹³ J. Jarzębski: *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki i J. Sławiński. Wrocław 1977, s. 23—46. J. Jarzębski przedstawił również grę ról osobowych na przykładzie polskiej prozy współczesnej w szkicu: *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”? W: Autor — Podmiot literacki — Bohater*. Red. A. Martuszevska i J. Sławiński. Wrocław 1983, s. 217—237.

autora”. Na poziomie wewnątrztekstowym wskazuje badacz „adresata tekstu”, byt implikowany kształtem wypowiedzi, oraz „adresata ucieleśnionego”, czyli statematyzowanego i przywołanego użyciem bezpośrednich zwrotów¹⁴.

Odpowiednio — zajmując się strukturą utworu poetyckiego — Michał Głowiński określił dwa przypadki funkcjonowania „odbiorcy wirtualnego”. „Węższe rozumienie roli odbiorcy w poezji” związane jest „z użyciem tych zaimków (»ty« i »wy«) i form czasownikowych, dzięki którym utwór sprawia wrażenie zwrotu do jakiejś osoby lub zespołu osób.”¹⁵ Wedle „ujęcia szerszego” „każdy tekst w sposób konieczny tak czy inaczej sytuuje odbiorcę”, „czyni to, gdyż poprzez swoją strukturę zakłada pewne zachowania czytelnika, reguluje je i określa, przekazuje mu pewne dyrektywy”¹⁶. „Jest to — zdaniem Janusza Lalewicza — figura intencjonalna stanowiąca rację aktu pisania.”¹⁷ Eugeniusz Czaplejewicz chce, by tak zdefiniowanego odbiorcę odnosić także do rozleglejszych kontekstów niż pojedynczy utwór, tj. np. do „całej twórczości określonego autora, gatunku, prądu literackiego”. Każda z poetyk — jak pisze — „dysponuje »swoim« adresatem idealnym”, który „należy do jednostek kontekstu nadbudowanych nad tekstem pojedynczym, ale nie wykraczających poza obręb literatury”. „Adresat idealny” przejmuje zatem kompetencje „odbiorcy wirtualnego” już jako „kategoria ponadtekstowa”¹⁸.

„Adresat przedstawiony” czy „adresat możliwy”?

Na potrzeby niniejszej pracy niezbędne jest zdecydowane oddzielenie „adresata przedstawionego” w tekście od „wirtualnego odbiorcy” i „czytelnika”. Wszelkie bezpośrednie przywołania Ty w wierszu

¹⁴ R. Handke: *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław 1969, s. 152.

¹⁵ M. Głowiński: *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: Idem: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 67.

¹⁶ Ibidem, s. 71.

¹⁷ J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 92.

¹⁸ E. Czaplejewicz: *Problem adresata...*, s. 203—204.

nie mogą bowiem w żadnym wypadku odnosić się do „wirtualnego odbiorcy” i „czytelnika”. Nawet wówczas, gdy wydawać by się to mogło zupełnie oczywiste, chociażby za sprawą bezpośrednich sygnałów językowych, jak np. na początku wiersza Jana Lechonia *Iliada* z tomu *Aria z kurantem* (1945)¹⁹:

Czytelniku wybredny, który śniesz o Troi
I chciałbyś widzieć wszystko na miarę Homera!

Inicjalny wołacz dookreśla tu „adresata przedstawionego”, precyzując zarazem jego społeczno-kulturowe usytuowanie, dalsza zaś część tekstu wyznacza mu współrzędne historyczne:

Cóż tobie po Hekubie? Ilion dawno minął.
Spójrz na tego staruszka, który stanął w bramie.
Podaj dłoń mu i powiedz: „O, dobry Pryjamie,
Znałem syna twojego, co we Wrześniu zginął”.
[...]

Tekstowe Ty — „czytelnik wybredny”, działa („śniesz o Troi”) i stoi w obliczu podjęcia pewnych działań w świecie kreowanym („Spójrz na tego staruszka”, „Podaj dłoń mu”). Nie sposób go utożsamić z rolą dla faktycznego czytelnika, nawet gdyby uznać tę rolę, w myśl „poetyki odbioru” Edwarda Balcerzana, jako „adres czytelniczy, który uległ przedawnieniu”²⁰. Nie zmieni to w niczym sytuacji Ty wierszowego. Trudno również, w moim przekonaniu, sprowadzić omawiany przypadek do „węższego rozumienia” roli odbiorcy wirtualnego. „Odbiorca wirtualny” powinien však, w zgodzie z przyjętymi poziomami komunikacji literackiej, dojrzeć niejako „z góry” adresata z wiersza Lechonia, nazywanego tylko „czytelnikiem”. Powinien, jak chce Michał Głowiński, „przyjąć znaczenia pojawiających się w wierszu konstrukcji językowych” i „nadać owym konstrukcjom pewien zespół znaczeń własnych”, „wprowadzić je w ten system sensów, jaki jest warunkowany przez jego sytuację w świecie, przez kulturę, w jakiej żyje”²¹.

¹⁹ Wykaz źródeł wszystkich cytowanych w tej pracy wierszy podaję na końcu książki (s. 277—279).

²⁰ E. Balcerzan: *Perspektywy „poetyki odbioru”*..., s. 52—53.

²¹ M. Głowiński: *Wirtualny odbiorca*..., s. 71.

Spełni wówczas przesłanie zapisane w łacińskim słowie *virtualis* — 'skuteczny'. Wpisany natomiast w tekst adres Ty lirycznego, nawet skonkretyzowany do roli „czytelnika”, nie sprostą takim oczekiwaniom.

Zbieżność zaimków zatem, a u Lechonia także wprost wskazanej kategorii czytelnika, nie może świadczyć o dwoistości czy też dwuzakresowości „odbiorcy wirtualnego”. Jest on bowiem zawsze: „mogącym zaistnieć”, w odróżnieniu od Ty już wywołanego w tekście. Podobnie „adresat przedstawiony”, również jako „czytelnik przedstawiony”, nie zastępuje „odbiorcy” o charakterze immanentnym, nigdzie nie jest z nim tożsamy w strukturze utworu. Pozostaje on ciągle — mówiąc za Bachtinem — „konwencjonalnym obrazem adresata” wylaniającym się z „umownych zwrotów do czytelnika, słuchacza, potomnych itp.”²². Paradoksalnie, pozór takiej identyfikacji adresata, odbiorcy i czytelnika wylaniać się może, zdecydowanie najwyraźniej, z tekstów nie nazywających wcale adresata czytelnikiem, lecz prezentujących adresata uogólnionego czy ogólnoludzkiego:

Więc niechaj cię nie ludzi spokój twoich myśli
I błogość, gdy w niej serce znużone się grąży,
Bo kiedy mądry kompas łatwą drogę kreśli,
Nie wiesz nigdy na pewno, gdzie łódź twoja dąży.

Adresata *Burzy* Lechonia można rozpoznać w ponadczasowym „każdym”, to „nieskonkretyzowany i n y”²³ (Bachtin). Aforystyczne ustawienie przekazu wprowadza refleksję pozbawioną przecież określonego skierowania. Konwencjonalna alegoria żeglarska przywołuje czytelnie koncepcję życia-podróży. W rolę lirycznego Ty, portretowanego jako *homo viator*, teoretycznie mógłby wejść więc każdy czytelnik — „człowiek uniwersalny”, służący — jak pisał Michał Głowiński przy okazji analiz „Norwidowskiej drugiej osoby” — „wprowadzeniu ogólności i dystansu”²⁴. Naturalnie „ponadczasowość” owego „każdego”,

²² M. Bachtin: *Problem gatunków mowy*. W: Idem: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 400—401.

²³ Ibidem, s. 396.

²⁴ M. Głowiński: *Norwidowska druga osoba*. [1972]. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola*. Red. R. Nycz. Kraków 2000, s. 345.

zawarta nawet w projekcie autorskim, znika w istocie w społeczno-historycznym uwikłaniu „adresata jako formy literackiej”, podległego prawidłom „ruchu konwencji”²⁵. „Adresat uniwersalny” jest zatem zawsze projektem utopijnym i wyraża jedynie określony historycznie sposób rozumienia powszechności czy uniwersalności.

Nie zmienia to nadal faktu, że mówiąc o teoretycznie powszechnym adresie wpisanym w tekst, poruszamy się jednocześnie na wielu poziomach komunikacji. Owo „wejście w rolę” w sytuacji rzeczywistej pozostaje, bądź co bądź, zawsze potencjalne i nawet najbardziej konwencjonalny przekaz literacki, co oczywiste, nie daje gwarancji pełnego odtworzenia go w procesie lektury. Nie zakładamy zatem występowania w literaturze, nawet w „niektórych wypadkach”, sytuacji „czytelnika przedstawionego” będącego „zarazem czytelnikiem przez autora projektowanym jako doskonały odbiorca utworu”²⁶. W przypadku rozpatrywania możliwości utożsamienia „adresata przedstawionego” z „odbiorcą wirtualnym” nie zapominajmy o poszerzonej kompetencji tego drugiego w zakresie dekodowania znaczeń dzieła — wziętego już niejako w nawias, w obrębie którego to nawiasu pozostaje również gramatycznie wyznaczony adresat.

Wyodrębnione kategorie struktury tekstu domagają się rozłącznych lokalizacji przestrzennych. Empirią „odbiorcy wirtualnego” jest konstrukcja tekstu i jego w niej założenie, „adresata” chcemy natomiast widzieć raczej w obrębie świata („świata możliwego”) danego dzieła, z którego to świata nie ma ucieczki na poziom recepcji. Istnienie w owym świecie oznacza dla „adresata” noszenie „piętna osoby”, jakiego pozbawiony jest androidalny, funkcjonalny „odbiorca” — „autorski projekt stosownych działań deszyfracyjnych”²⁷.

W dalszym toku rozważań dopuszczam posługiwanie się utrwalonym w literaturoznawstwie pojęciem „adresata przedstawionego”,

²⁵ W rozumieniu „konwencji”, zaprezentowanym m.in. w takich pracach, jak: A. Okopień-Sławińska: *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. M. Janion i A. Piorunowa. Warszawa 1967; J. Sławiński: *Socjologia literatury...*, s. 59; A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji*. Katowice 1975.

²⁶ Na możliwość wystąpienia takiej sytuacji wskazuje jednak H. Markiewicz w artykule: *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*. W: *Idem: Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 221.

²⁷ J. Sławiński: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. [1981]. W: *Idem: Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 81.

przede wszystkim w trosce o czytelność prowadzonego wywodu na tle całości terminologicznych zasobów dyscypliny. Zjawianie się w wierszu Ty jest wszakże przede wszystkim relacją, która nie jest tożsama z tematyzacją, czyli mówieniem o adresacie pozostającym bardzo często „istotą niewysłowioną”. W istocie więc bardziej precyzyjne w odniesieniu do zamierzonego tu projektu wydają się określenia takie, jak np. „adresat wezwany” albo też „adresat przywoływany”, które prowadzą do koncepcji „adresata możliwego”.

Wewnętrzne / zewnętrzne

Przyjęte rozgraniczenie między adresatem i odbiorcą pozwala — jak sądzę — uniknąć metodologicznych nieporozumień. Służyć ma też m.in. wyprowadzeniu kwestii związanych z Ty tekstowym poza obszar problemowy „odbioru i odbiorcy”, „literatury z punktu widzenia czytelnika” czy też „estetyki recepcji i oddziaływania”. Zresztą na tym obszarze zagadnienie Ty wypowiedzianego ma raczej charakter pretekstu — narzucającego się punktu odniesienia²⁸. Orientacja na

²⁸ Widać to zwłaszcza w pracach z kręgu tzw. poetyki pragmatycznej, która deklaruje „traktowanie literatury (utworu literackiego) w kategoriach oddziaływania” (E. Czaplewicz: *Pragmatyka, dialog, historia*. Warszawa 1990, s. 7), „związek z realnymi ludźmi” (idem: *Tradycje i założenia poetyki pragmatycznej*. W: *Problemy poetyki pragmatycznej*. Red. E. Czaplewicz. Warszawa 1977, s. 11) i jednocześnie wymiennie posługuje się kategoriami adresata, odbiorcy i czytelnika, np. kiedy proponuje rozumienie tekstu jako „układu sterującego adresatem”, w którym autor jest „systemem sterującym” — „systemem sterowanym zaś czytelnik lub słuchacz”, a analizie w ramach tej relacji poddane zostają utwory apelatywne (E. Kasper ski: *Poetyka pragmatyczna. Uwagi o jej przedmiocie i zadaniach badawczych*. W: *Problemy poetyki...*, s. 55). E. Czaplewicz deklaruje „obserwację całego utworu z punktu widzenia adresata”, który „będzie tu już nie elementem struktury, lecz przede wszystkim — punktem widzenia, układem odniesienia lub mówiąc bardziej metaforycznie — oknem, przez które badacz winien oglądać wnętrze utworu” (idem: *Poetyka adresata*. W: *Poetyka i stylistyka słowiańska. Materiały konferencji Komisji Poetyki i Stylistyki Słowiańskiej Międzynarodowego Komitetu Słowistów, Warszawa, 18—20 kwietnia 1972*. Red. S. Skwarczyńska. Wrocław 1973, s. 306). W istocie dochodzi tu do złączenia w badaniu dzieła odbiorcy (zewnętrznego „punktu widzenia”) z adresatem — elementem struktury, jako kategorii wzajemnie się tłumaczących i oświecających. „Zacieranie

odbiorcę w badaniach literackich, zdaniem Janusza Lalewicza, „to zupełnie niejednorodny repertuar zagadnień”, a brak kategorialnych rozróżnień „prowadzi nie tylko do niekoherencji teoretycznych założeń; często prowadzi również do mylącej problematyzacji rozpatrywanych zjawisk”. Lalewicz wskazuje jako przykład rozważanie kwestii zgodności albo zależności między „scenariuszem odbioru wpisanym w tekst” a „rzeczywistym odbiorem”, między „czytelnikiem wirtualnym” a „czytelnikiem rzeczywistym”, między „funkcjami wpisanymi” a „funkcjami rzeczywistymi”.

Badacz zwraca uwagę na „mylące nazewnictwo”, które „nasuwa idee zestawiania zjawisk, w rzeczywistości należących do różnych płaszczyzn ontologicznych i uchwytnych wyłącznie w odmiennych perspektywach epistemologicznych”²⁹. W trosce o uniknięcie „zestawiania rzeczy kategorialnie różnych i, w związku z tym, z natury nieporównywalnych” (Lalewicz) oraz w trosce o dobór właściwych kategorii badawczych wypada zaakcentować przyjętą w tej pracy tezę, w myśl której ustawienie w wierszu figury „adresata przedstawionego”, w tym również w wariancie „adresata-czytelnika” lub „adresata uniwersalnego”, nie może być równoznaczne z nastawieniem na „odbiorcę utworu”, jak też „czytelnika konkretnego”.

Na potrzeby prowadzonych tu obserwacji wydaje się zasadne, by przemodelować, często przecież w obszarach granicznych problematyczne, posługiwanie się ugruntowanym w komunikacji literackiej podziałem na poziomy: wewnątrz- i zewnątrztekstowy. Wątpliwości w tym zakresie formułował np. Janusz Sławiński, uznając, że kategoria wirtualnego odbiorcy „nie daje się przypisać żadnemu poziomowi organizacji dzieła, co najważniejsze jednak: pozbawia je cechy podstawowej — zamkniętości”. Wirtualnego odbiorcę postrzega badacz jako „komponent, poprzez który zewnętrżność — to znaczy faktyczne sytuacje odbioru — ma szansę wcisnąć się do wnętrza dzieła”. Ważny dla nas „aspekt niedomkniętości” pozwala zobaczyć morfologię dzieła

różnicy między podejściem strukturalnym a pragmatycznym” dostrzegała w tych propozycjach Z. Mitosek: *W sprawie uzasadnienia pragmatyki literatury*. W: *Problemy poetyki...*, s. 106. Akcentuje ona, bliską również autorowi niniejszej pracy, kwestię „niesprowadzalności” czytelnika do tego, co zyskało autorski „status słowa”.

²⁹ J. Lalewicz: *O problemach „literatury z punktu widzenia czytelnika”*. W: *Idem: Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*. Wrocław 1985, s. 58—59.

również w postaci, przeciwstawionego „strukturze”, „pola”: „podatnego na interwencje” odbiorcze, „zdolnego do życia w procesie historycznym” i „do podlegania przekształceniom”³⁰.

Przyjmując te argumenty, ułatwiające chociażby ogląd dzieła w sieci intertekstualnych odniesień, chciałbym spojrzeć na komunikację literacką, zakładając istnienie w niej „poziomu literackiej reprezentacji”, dla którego kategoriami właściwymi są „bohater” i „adresat”, oraz „poziomu oddziaływania i recepcji” z przynależnymi mu: rolą „odbiorcy” i osobą „czytelnika”. Wykroczenie poza statyczną opozycję „wewnętrzne / zewnętrzne” jest pomocne w niezbędnym i nieuniknionym procesie otwierania granic tekstu, „żyjącego” — jak twierdzi Bachtin — „tylko wtedy, gdy styka się z innym tekstem (kontekstem)”³¹. Uznanie tej tezy umożliwia nam dalsze rozpatrywanie referencjalności literackiego adresata w aspekcie intertekstualnym, co stanowi jeden z argumentów na rzecz zerwania „symetrycznej więzi” nadawczo-odbiorczej.

Poziom literackiej reprezentacji

Właściwa zwykłemu faktowi językowemu „wzajemna odwracalność” form Ja i Ty nie może w pełni dotyczyć „poziomu literackiej reprezentacji” utworu. Lingwistyczna kalka komunikacyjna przestaje na tym poziomie obowiązywać przede wszystkim ze względu na pozycję adresata. Z punktu widzenia pragmatycznej interpretacji utworu różnica między komunikacją językową a literacką ujawnia się właśnie w niemożliwości „zamiany ról” podmiotu mówiącego i adresata, co przecież gwarantuje zwykły kontakt językowy. Inaczej mówiąc, pozycja, a zwłaszcza konstytucja adresata w literaturze nie jest w ogóle związana z rzeczywistym zadaniem komunikacyjnym³². W tym sensie

³⁰ J. Sławiński: *Odbiór i odbiorca...*, s. 81–82.

³¹ M. Bachtin: *Problem granic tekstu i kontekstu*. [1974]. Tłum. S. Zapaśnik. W: *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 235.

³² Zob. na ten temat stanowiska radzieckich lingwistów-pragmatyków dotyczące komunikacji literackiej zaprezentowane w szkicu W. Muchy: *Kategoria odbiorcy*

strukturalnie już mamy do czynienia z „dialogiem asymetrycznym”³³. W sposób wyostrożony widać to w wierszach, które wykorzystują konwencję zwrotu do adresata nie będącego osobą:

[...]

Pukam do drzwi kamienia.

— To ja, wpuść mnie.

Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale,

nie oglądane, piękne nadaremnie,

głuche, bez echa czyichkolwiek kroków.

Przyznaj, że sam niedużo o tym wiesz.

[...]

Rozmowę z *kamieniem* Wisławy Szymborskiej można, jak sądzę bez zastrzeżeń, uznać za przykład „komunikowania się bezapelacyjnie niezwrotnego”. Tak nazwałaby to m.in. Aleksandra Okopień-Sławińska. Odniesienie formy Ty do „postaci fantastycznych, mitologicznych i zmarłych, do zjawisk natury, pojęć i rzeczy”, zdaniem badaczki, „z góry wyklucza możliwość zamiany ról między ja i ty”. Zresztą, na „poziomie literackiej reprezentacji” dzieła taka zamiana wykluczona jest również w każdym innym wypadku i kwestia — że się tak wyrażę — „żywołności” adresata nie stanowi tu kategorii różnicującej odnośnie do „zwrotności” komunikacyjnej. I tak np. w wierszu Szymborskiej *Konszachty z umarłymi* obserwujemy, jak niewątpliwie osobowy adresat zostaje zasypany szeregiem pytań:

W jakich okolicznościach śnią ci się umarli?

Czy często myślisz o nich przed zaśnięciem?

Kto pojawia się pierwszy?

Czy zawsze ten sam?

Imię? Nazwisko? Cmentarz? Data śmierci?

[...]

tekstu artystycznego w pracach literaturoznawców radzieckich. W: *Tekst — (Czytelnik) — Margines*. Red. W. Kalaga i T. Sławek. Katowice 1988, s. 41—68.

³³ Pojęcie psychologiczne związane z rozkładem ról społecznych (nierówność praw). W odniesieniu do komunikacji literackiej zastosował je M. Głowiński: *Komunikacja literacka jako sfera napięć*. [1977]. W: *Idem: Prace wybrane*. T. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Red. R. Nycz. Kraków 1998, s. 28.

Ale ukonstytuowany w wierszu adresat, poddany przesłuchaniu, nie może nijak zareagować na fikcyjny akt mowy. Nie dokona w związku z tym pośredniej czy bezpośredniej oceny sensu komunikacyjnego kierowanych w jego stronę interrogacji. I w niczym nie pomaga tu adresatowi bycie „osobą”. Obrazu tego nie zmieniliby również zasadniczo ewentualne zdialogizowanie wiersza, które podkreśliłoby tylko pozycję podmiotu. Paradoksalnie, sytuacja dialogowa — jak odbiorcy poezji świetnie wiedzą — ma miejsce w dalszym ciągu wiersza *Rozmowa z kamieniem*. Rzecz jasna, chociaż fakt udzielania wyczerpujących odpowiedzi przez „kamień” w ramach fikcyjnego świata utworu nie jest niczym dziwnym, to przecież zastosowana prozopopeja nie likwiduje immanentnej niezwrótności takiej komunikacji. Tekstowe Ja nie może w istocie oczekiwać odpowiedzi, która przeobraziałoby tekstowe Ty w Ja, jednakowo w przypadku kamienia, jak i osoby. Adekwatna do omawianego przypadku wydaje się Bachtinowska koncepcja dialogu monologicznego czy też „homofonicznego kontekstu”. „Rozmowa” udawana w obrębie wiersza — powtórzmy za Bachtinem — „nie jest starciem dwóch nadrzędnych pozycji myślowych, tylko uprzedmiotowionym (fabularnym) starciem dwóch zobrazowanych pozycji”³⁴.

Z kolei pytania postawione w *Konszachtach z umarłymi*, jak i w innych podobnie skonstruowanych tekstach, w miejsce oczekiwanych normalnie odpowiedzi odsyłają w rzeczy samej do innych wypowiedzi już istniejących, wyrażają stosunek tego konkretnego wiersza Symborskiej do zbioru zdań wskazywanych — jak to ujmuje Jonathan Culler — „jako presuponowane”³⁵. Przy czym nie chodzi naturalnie o identyfikację zdań faktycznie podobnych do presuponowanych w danym utworze. Rzecz nie w ustalaniu „źródła” czy „wpływu”, lecz raczej w uznaniu zdań wiersza za „już czytane” w sensie odniesienia do „intertekstu”, określanego przez Barthes’a jako „obszar występowania anonimowych figur, których genezę rzadko daje się ustalić”³⁶.

³⁴ M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 285.

³⁵ Zob. J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. [1976]. Tłum. K. Rosner. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 45—46.

³⁶ R. Barthes: *Teoria tekstu*. [1973]. Tłum. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 198.

Działanie aktu mowy w komunikacji poetyckiej

Intertekstualność

Przypadek obydwu cytowanych dotąd wierszy nieuchronnie prowadzi nas do kwestii intertekstualności oraz uznanego w teorii aktów mowy¹ zagadnienia fikcjonalności używania języka w literaturze, czyli naśladowania w niej rzeczywistych praktyk językowych. „Portretowania realnych odcinków komunikacji”², jak powiedzialaby Maria Renata Mayenowa. Świadomość mimetycznego charakteru poszczególnych zdań w przywoływanych wierszach przypomina o konieczności wzięcia ich w cudzysłów. „Poziom literackiej reprezentacji” rozpatrywany w perspektywie *mimesis* językowej³ ujawnia zatem iluzo-

¹ Mam tu na myśli koncepcje odwołujące się do teorii J.L. Austina, m.in. autorstwa J.R. Searle’a, R. Ohmanna, M.C. Beardsleya. Zob. także: W. Tomasiak: *Teoria aktów mowy a literatura. Od „etiologii” do „ideologii szczerości”*. W: *Po strukturalizmie*. Red. R. Nycz. Wrocław 1992, s. 11–36.

² M.R. Mayenowa: *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. [1974]. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław 1987, s. 21.

³ Zob. m.in. M. Głowiński: *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. [1980]. W: *Idem: Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 125–143; J. Lalewicz: *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W: *Tekst i fabuła*. Red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński. Wrocław 1979; K. Kłosiński: *Powieść: „mimesis”, strukturuowanie, intertekstualność*. W: *Idem: Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice 1999; R. Nycz: *Literatura postmodernistyczna a „mimesis”*. W: *Idem: Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 121–148.

ryczny charakter zawartej w każdym utworze poetyckim sytuacji komunikacyjnej. Zasadne wydaje się tu przywołanie dość zdecydowanego poglądu Richarda Ohmanna, głoszącego że „akt illokucyjny, który działa wewnątrz jednej rzeczywistości, w drugiej nie istnieje”⁴.

Z tego też względu, czyli z faktu doświadczania pozoru „intencji komunikacyjnej” w obrębie najmniejszej, zdaniowej bazy „literackiej reprezentacji”, przekładającej się na brak wewnętrznego „zadania komunikacyjnego”, prosta i narzucająca się analogia pomiędzy wypowiedzią i dziełem literackim nie może dać zadowalającego opisu relacji Ja — Ty. Dostrzegane w tym zakresie, w miejsce analogii, zróżnicowanie wypowiedzi i wypowiedzi potraktowanej jako utwór literacki, co w ujęciach mimetycznych zwykło określać się jako „pozorowanie aktu mówienia”, możemy opisywać w kategoriach czytelnej opozycji „znaczenia” i „sensu”. „Mówię do ciebie, a jeżeli zrozumiałeś moje słowa, tym samym słowa te tracą swój byt” — tak rozumienie „normalnej” illokucji, rzecz jasna bez stosowania późniejszego i „nieporęcznego”⁵ terminu, wyraził Paul Valéry⁶.

Gramatyczne Ty wywołane na poziomie konkretnego zdania (pojedynczego aktu) niesie w sobie „znaczenie” tej formy, obejmujące m.in. potencjalną wymiennosc na Ja, realizującą się wraz z jednoczesnym i nieodwracalnym zniknięciem słów wypowiadającego podmiotu (zastąpionych repliką lub sprowokowaną czynnością adresata) — proces ten opisuje słynna metafora komunikacji jako „zdawkowej monety” (Valéry). Jeśli dzieje się to w obrębie literackiej imitacji aktu mowy, wywołanie drugiej osoby nie przemienia jej jednak w „jakieś ja”. Podmiotowe zdanie bowiem nie znika i choć wprawdzie „przestało służyć” (wracam do rozważań Paula Valéry’ego), „przecież chce żyć nadal, ale jakimś innym zupełnie życiem”⁷. Tak samo Ty, konstytuujące się z każdym kolejnym zapisanym zwrotem do niego, trwa i wypełnia swym sensem całość, jaką stanowi wypowiedź literacka, i może podlegać rozumieniu już niezależnie od podmiotowego „egocentryzmu”.

⁴ R.M. Ohmann: *Literatura jako akt*. [1973]. Tłum. B. Kowalik, W. Krajka. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 1. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 210.

⁵ Ibidem, s. 203.

⁶ P. Valéry: *Poezja i myśl abstrakcyjna*. Tłum. D. Eska, A. Frybesowa. W: Idem: *Estetyka słowa*. Warszawa 1971, s. 106.

⁷ Ibidem.

Przywołajmy w tym miejscu filozoficzne próby Bachtina dotyczące relacji dialogowych:

Cała wypowiedź nie stanowi już jednostki języka (ani też jednostki „strumienia” czy „łańcucha mowy”), lecz jest jednostką językowego porozumiewania się, wypełnioną nie znaczeniem, ale sensem (tzn. sensem całościowym, odniesionym do wartości — prawdy, piękna itd. — i wymagającym rozumienia współodpowiadającego, które zawiera ocenę). Współodpowiadające rozumienie całości mowy ma zawsze dialogowy charakter.⁸

Akt mowy w poezji, stając się częścią wypowiedzi literackiej, „nabiera jakiejś wartości”, ale nabiera jej „kosztem utraty swojego znaczenia” (Valéry)⁹. Podążanie za „sensem” oznacza więc konieczność zdystansowania się do „sztucznych” relacji osobowych, falsyfikowanych w wierszu seriami przytoczeń „udawanych aktów mowy”, i to niejako przytaczanych świadomie bez nadziei na kopię doskonałą. Nieustępliwą granicą jest przecież — mówiąc za Ohmannem — jedynie „mimetyczna moc illokucyjna”¹⁰ tychże aktów w literaturze. W poezji komunikacyjna kalka traci więc „swoje znaczenie”, przez co cała wypowiedź „nabiera jakiejś wartości” i wypełnia się sensem.

Dlatego zamiast śledzenia wątpliwych, „udawanych” interakcji personalnych pożądane staje się otwarcie dla obserwacji „ty lirycznego”, powiązań intertekstualnych. Także w perspektywie, jaką wyznaczyła w swej lekturze Bachtina Julia Kristeva¹¹, odnosząca odkrywane cechy słowa powieściowego do własnej koncepcji języka poetyckiego.

⁸ M. Bachtin: *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych. Próba analizy filozoficznej*. W: Idem: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 435. Zob. na temat rozumienia opozycji „znaczenia” i „sensu” słowa: M.R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna*. Wrocław 1979, s. 123—135.

⁹ P. Valéry: *Poezja i myśl...*, s. 106.

¹⁰ R. Ohmann: *Akty mowy a definicja literatury*. [1971]. Tłum. B. Kowalik, W. Krajka. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 262.

¹¹ J. Kristeva: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969. W tłumaczeniu polskim rozdział pt.: *Słowo, dialog i powieść*. Tłum. W. Grajewski. W: Bachtin. *Dialog. Język. Literatura*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 394—418.

Interesujący nas „adresat” uwikłany jest w ramach poziomego wymiaru słowa w relację „intersubiektywności”. Przecięcie się „osi poziomej” z „osią pionową”, na której „słowo w tekście jest zorientowane na uprzedni lub współczesny korpus literacki”, wyzwala relację „intertekstualności”: „słowo (tekst) jest przecięciem słów (tekstów), w którym można odczytać co najmniej jedno inne słowo (inny tekst)”¹². „Struktura dialogowa” wyznacza sobie zatem nowy kierunek: „ukazuje się — jak pisze Kristeva — jedynie w świetle tekstu, który konstruuje się w relacji do innego tekstu jako ambiwalencja”¹³. Co oczywiste, relacja obejmuje także pozajęzykowe systemy znakowe. Warunkiem intertekstualności jest bowiem, w ujęciu Kristevej, „transpozycja”¹⁴ — jednego (lub wielu) systemu(ów) znaków w inny system. Formowanie się danego systemu znaczeniowego, np. określonego gatunku literackiego, może być więc postrzegane jako „rezultat redystrybucji wielu odmiennych systemów znaków”.

W procesie tropienia sensów „ty przedstawionego” wykorzystanie takiej perspektywy powinno sprzyjać ograniczeniu, w niezbędnym wymiarze, analizy jego uwikłań do „centrum systemu deiktycznego”, jak za Lyonsem możemy przezwąć „mówiącego”¹⁵. „Centrum” to w tekście literackim pozbawione zostaje rzeczywistej zdolności odniesienia wypowiedzi do jakiegoś „tu i teraz” aktu mówienia. Wskutek — jak to nazywa Ricoeur — „zawieszenia referencji ostensywnej”¹⁶ owo „tu i teraz”, fundujące znaczenie w realnej sytuacji dialogicznej, w akcie mowy naśladowanym w wierszu oderwane jest od otoczenia. Z drugiej jednak strony dane jest w ramach utworu nowe, już pozbawione „tyranii” egocentryzmu, otoczenie, popularnie nazywane „światem danego dzieła”. „Odślanianie” znaczenia tekstu stanowi dla Ricoeura „ekwiwalent referencji ostensywnej w języku mówionym”. Poszukiwane przez nas „ty literackie” nie jest więc „dane przez sytua-

¹² Ibidem, s. 395—396.

¹³ Ibidem, s. 414.

¹⁴ J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 340.

¹⁵ J. Lyons: *Wstęp do językoznawstwa*. Tłum. K. Bogacki. Warszawa 1975, s. 306.

¹⁶ W przywoływanych pracach innych autorów (np. Lyons, Lalewicz) dla „wskazywania” w komunikowaniu się stosuje się zazwyczaj wyrazy pochodne od greckiego *deiknomai* (‘pokazywać’) — stąd ‘deiktyczny’; Ricoeur wybiera tradycję łacińskiego *ostendo* (‘pokazuję’), stąd — ‘ostensywny’.

cję dyskursu”, lecz „stworzone”, „ustanowione przez samo dzieło”. Odkrywanie go wymaga zorientowania się w „możliwym świecie” dzieła, wskazywanym „za pośrednictwem nieostensywnych odniesień tekstu”¹⁷.

Podejmując analizę całego utworu z punktu widzenia adresata, będziemy zatem chcieli śledzić, nie wykraczając przy tym, co ważne, poza „poziom literackiej reprezentacji”, jak możliwe jest odsłanianie się sensów poszczególnych utworów, zobaczonych w perspektywie intertekstualnej interferencji wielu zbieżnych semantycznie światów Ty. Inaczej mówiąc, chcemy zapytać, jak konstytuuje się adresat w procesie jego konkretyzacji intertekstualnej.

Światy możliwe

Niezbędne dla takiego postępowania wydaje się dookreślenie kwestii związanych z przeniesieniem elementów semantyki możliwych światów, wykorzystywanej przede wszystkim w badaniach narracji¹⁸, na praktykę interpretacji poezji¹⁹. Rzecz jasna, instrumentalnemu sięgnięciu do przywoływanej kategorii teoretycznej towarzyszyć powinno, jak to wdzięcznie uchwycił Stanisław Balbus w podobnych okolicznościach, „zachowanie w miarę swych możliwości postawy rozsądnego eklektyzmu”²⁰. Potrzebę tego sięgnięcia tłumaczy, podobnie jak w analizach prozy, świadomość iluzji poetyckiego mówienia wyzwolona przez zdekompletowane w akcie naśladowanym okoliczności przed-

¹⁷ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. K. Rosner, P. Graff. Warszawa 1989. Zob. *Mowa i pismo* (s. 96—122) oraz *Metafora a centralny problem hermeneutyki* (s. 246—271).

¹⁸ Szczegółowe omówienie teoretycznoliterackiej kariery pojęcia „możliwe światy” zob. A. Łebkowska: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991, zwłaszcza s. 35—67.

¹⁹ Zob. pionierskie w tym zakresie prace S. Balbusa: *Poetyka i światopogląd „światów możliwych” Wisławy Szymborskiej*. „Ruch Literacki” 1994, z. 1—2, s. 1—22; Idem: *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków 1996. Zob. także: J. Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.

²⁰ S. Balbus: *Poetyka i światopogląd...*, s. 1.

miotowe, w ujęciu pragmatycznym definiowane najogólniej „jako (1) świat wspólny mówiącemu i adresatowi wypowiedzi, (2) rozpatrywany z punktu widzenia aktorów, miejsca i momentu aktu mówienia”²¹. Wpisane w przekaz literacki oderwanie od faktycznej „sytuacji pragmatycznej” komplikuje możliwości zobaczenia przedstawianych aktorów w relacji do ich „świata wspólnego”, co wydaje się specyficznie uciążliwe w poezji.

Wypada w tym miejscu odwołać się do teorii dzieła literackiego Romana Ingardena, który wprowadzeniem koncepcji *quasi-sądów* zakwestionował interpretację literatury poprzez odniesienie jej do rzeczywistości, dając jednocześnie podwaliny przywoływanej semantyki „możliwych światów”. *Quasi-sądy* bowiem, które nie mogą być stosowane do „świata realnego”, wyznaczają „jedynie intencjonalnie pewne zagadnienia w obrębie świata przedstawionego”²², a co dla naszej perspektywy najważniejsze, „intencjonalnie wytworzone stany rzeczy stanowią swój własny, odrębny świat”²³. Umberto Eco zdefiniował później takie „tekstowe światy możliwe” jako „konstrukty kulturowe”²⁴. Paul Ricoeur uznał zaś „propozycję świata” za wyzwanie interpretacyjne stawiane przez tekst. W konsekwencji, interpretować — to, dla niego, „objasniać ten rodzaj „bycia-w-świecie”, jaki się rozpościera przed tekstem”. Poezja otwiera natomiast w myśl tej koncepcji nowe możliwości, nazywanego tak za Heideggerem, „bycia-w-świecie”²⁵. Mniej filozoficznie wyrażoną antycypacją współczesnego modelu semantyki wydaje się przekonanie Paula Valéry’ego, dla którego wejście w „świat poezji” oznacza „żyć, oddychać i myśleć zgodnie z jakimś innym porządkiem”, w którym jesteśmy „poddani innym prawom, wykraczającym już poza teren życia praktycznego”²⁶.

Pamiętając o zadaniu głównym, jakim jest tropienie śladów „ty przedstawionego”, co można w pewnym sensie sprowadzić do poszu-

²¹ J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 28. Zob. także: A. Okopień-Sławińska: *O postaciach znaczenia wypowiedzi*. W: Eadem: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 1998, s. 11–55.

²² R. Ingarden: *O dziele literackim*. [1931]. Tłum. M. Turowicz. Warszawa 1988, s. 245.

²³ Ibidem, s. 239.

²⁴ U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 190 i dalsze.

²⁵ P. Ricoeur: *Język, tekst...*, s. 241.

²⁶ P. Valéry: *Poezja i myśl...*, s. 107.

kiwania w dziele „piętna osobowego” dla „słowa okazjonalnego *ty*”, spróbujmy, posiłkując się językiem semantyki „możliwych światów”, zakreslić przestrzeń właściwą relacjom osobowym w poezji. Inspirująca dla tych poczynąń może być, w moim przekonaniu, lektura fragmentu wiersza Urszuli Kozioł (inc. *Na początku nie było słowa...*):

[...]

zbliża się wschodzi od nowa
chwila tamta pierwsza
gdy magma świata musi ulec w końcu
przemocy słowa
i kiedy nic
musi się stać jako coś —

(powiedzmy:
świat jako ty
lub jako ja teraz
tutaj).

Tekst „ustawia nas” w absolutnym punkcie wyjścia, a w rzeczy samej trudno nie zauważyć, że nawet na chwilę przed tym punktem. Ponowienie czynności stwarzania świata odwołuje się do zakorzenionego w powszechnej świadomości obrazu stwórczej mocy słowa z Księgi Rodzaju (*verbum creans*). „Nic” stanie się „czymś”. W wierszu synonimem owego „nic” jest jednak istniejący już świat, dostępny jako magma — bezkształtny. Forma językowa wyodrębnia się przez to na tle świata doświadczeń, który zjawia się, przypływa, tylko w postaci jakiejś *Czarnoleskiej Rzeczy*. Jak to aluzyjnie zdefiniował i przedstawił już wcześniej, w bardzo znanym wierszu Julian Tuwim:

[...]

Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza,
Staje się tem prawdziwym.

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,
Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność
I woła, jak się nazywa. [...]

Dopiero więc wypowiedzianie, przez co można tu rozumieć przede wszystkim wypowiedzianie poetyckie, poddaje magmowaty świat Gene-

zyjskiej „przemocy słowa”. Każdy akt poetycki jest więc „re-kreacją” Stworzenia („wchodzi od nowa / chwila tamta pierwsza”), nadającą światu kształt. W wierszu Urszuli Koziół zlikwidowany został przez to, mówiąc nieco żartobliwie, trapiący semantyków problem odniesień do jakiejś innej rzeczywistości niż ta, która wyłoniła się z mowy. Trudno wszakże porównywać „coś” z „nic”. Od umownego dwukropka, następującego po obramowującym *quasi*-komunikat „powiedzmy”, istnieje już tylko „świat” wyznaczony formalnie przestrzenią tekstu, choć w niej, rzecz jasna, nie zamknięty. Nie jest to zresztą wyłącznie jeden świat.

Metawypowiedź Urszuli Koziół przypomina szkatułkę. Jest wierszem o stwarzaniu świata słowem i w tym sensie odtwarza świat biblijny oraz aktualizuje jakiś pojedynczy moment twórczy — świat mówiącego podmiotu, ale chowa jeszcze w sobie dodatkowo światy ukształtowane w wyniku dokonania kolejnych kreacji. Obcujemy z wierszem w wierszu demonstrującym eliptycznie kwestie referencjalności literatury. Jeśli przyjąć, że w pragmatyce języka „ostatecznym odniesieniem wszelkiego dyskursu jest *tu i teraz* wyznaczone przez sytuację tego dyskursu”²⁷, to w naszej pogładowej elipsie dojrzyć wypadnie co najmniej dwa odniesienia: „ja teraz tutaj” i „świat jako ty”. Zamiast wskazania na jakąś wspólną dla Ja i Ty rzeczywistość relacja między nimi ustanowiona zostaje przez spójnik „lub”, wnoszący możliwość wymiany, a nawet wzajemne wykluczanie. Poetycka mikroprezentacja „możliwych światów” ukazuje ponadto, wręcz manifestacyjnie, odrębność i trudność obcowania z poezją. Ta odrębność sprowadza się do istnienia światów bez jednego nawet czasownika:

świat jako ty
lub jako ja teraz
tutaj

Usytuowanie Ja i Ty można tu postrześć przez pryzmat afabularności, czyli takiego „nieuwikłania w żaden przepływ zdarzeń ani też w jakąkolwiek czasowość”, które w „strukturze nowoczesnej liryki” — jak zauważa Hugo Friedrich — „wzmaga izolację tego, co ukazane

²⁷ P. Ricoeur: *Język, tekst...*, s. 240.

w sposób nominalny”²⁸. Można też, za Miłoszem, wyobrazić sobie, jako odniesienie do tych trzech wersów, „ziemię bez-gramatyczną” — z wyłączoną potrzebą tworzenia wzajemnych odniesień, i to, co poetyckie, definiować odtąd antylogią „momentu wiecznego”:

[...] Godzisz się co jest
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.

Wybrany komentarz metaforyczny z *Notatnika: Bon nad Lemanem* Czesława Miłosza odpowiada w istocie tym poglądom teoretycznym, w myśl których wiersz „modeluje (i przez to utrwała i uwiecznia) moment, a nie po prostu odtwarza go lub opisuje”, a przez to „jak gdyby pretenduje do wiecznego istnienia i funkcjonowania”²⁹. Analizowany fragment utworu Urszuli Koziół zdaje się idealnie wręcz korespondować z тезami komunikacyjnymi cytowanego tu Jurija Lewina:

Wiersz liryczny poprzez sam fakt jego napisania *implicite* zakłada, że utrwalony moment ma znaczenie powszechne, że w momencie tym, jak w monadzie, zawiera się cały świat.³⁰

Trudność polega jednak na tym, że wiersz ustanawiający „świat”, także „świat jako Ty”, a najlepiej widać to w cytowanym przykładzie, nie musi proponować żadnego po nim przewodnika, mapy obszaru czy nawet najskromniejszego szkicu terenowego, jaki zdarza się i owszem w tzw. liryce opisowej. Poezja nie potrzebuje do zaistnienia żadnego „pejzażu”. Maksymalna oszczędność wypowiedzi, zrealizowana w duchu postulatu „najmniej słów”, wykazuje zarazem wolę totalnego odniesienia do swych światów. W koncepcji poezji jako nieustającego powrotu do początku Genesis nie chciałbym jednak szukać wspólnoty z romantyczną uzurpacją do zrównania gestu artysty z boską mocą stwarzania czy też z późniejszymi wariantami kreacjonizmu.

²⁸ H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki*. [1956]. Tłum. E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 214—215.

²⁹ J.I. Lewin: *Liryka w świetle komunikacji*. [1973]. Tłum. J. Faryno. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bar-toszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 257.

³⁰ Ibidem.

Operacja „zawieszania sensu” nie jest w tym przypadku programem wypisanym na transparencie, lecz wydaje się wykazywać więcej zbieżności z ćwiczeniami haiku, w których Roland Barthes odnajdywał „zwięzłość i zamknięcie”³¹. Choć zestawienie to, w opisie interpretowanej poezji, wolałbym raczej sparafrazować jako „zwięzłość i otwarcie”. „Uwolnienie od sensu” na poziomie funkcji referencyjnej, inaczej bowiem niż w haiku, którego „błysk” dla Barthes’a „niczego nie oświetla, niczego nie ujawnia”³², w wierszu Urszuli Koziół, i analogicznie w utworach innych poetów, „odslania niewidzialny świat”, zastępując tym samym „świat odniesienia”. Wywołany przez autora *Imperium znaków* cytat z utworu Szekspira³³ — „niewidzialny świat” — w dyskursie Ricoeura odpowiadałby temu, co zostaje nazwane „wyzwoleniem funkcji referencyjnej języka na drugim poziomie”³⁴. Posługując się z kolei językiem Cullera, zauważymy, jak „ubogie w presupozycje logiczne zdanie zawiera wiele presupozycji literackich i pragmatycznych”³⁵. Sięgając w głąb tradycji retorycznej, można by wreszcie posłużyć się perswazyjną formułą znanego z Platonskich dialogów Gorgiasza, dla którego „Słowo jest wielkim mocarzem [...], wywołuje rzeczy na miarę boską”³⁶.

Zajmujący nas umowny „wiersz wtrącony” eksponuje poetycką zwięzłość jako miejsce przecięcia się nieskończonej otwartości dzieła z linią graniczną, oznaczoną w kontekście pozostałej części utworu jako kres wszelkiej intertekstualności. W genezyjskim intertekście zdefiniowana została zarazem skończoność wyrażalnego sensu, tożsamego z obecnością Ty, co eksplikuje nie przytaczany dotąd fragment wiersza:

³¹ R. Barthes: *Uwolnienie od sensu; Zdarzenie*. W: Idem: *Imperium znaków*. Tłum. A. Dziadek. Warszawa 1999, s. 131—142.

³² Ibidem, s. 146.

³³ *When the light of sense goes out, but with a flash that has revealed the invisible world*.

³⁴ P. Ricoeur: *Język, tekst...*, s. 240.

³⁵ J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. [1976]. Tłum. K. Rosner. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2..., s. 47.

³⁶ Gorgiasz: *Pochwała Heleny*. Tłum. K. Tuszyńska. „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 3, s. 109—113. Przedruk w: M. Korolko: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1998, s. 249—253.

[...]

Co poprzedza słowo

ciebie poprzedza

ekstaza namysł

gest

ciemne narzecze pod naskórką mowy —

[...]

Ty stanowi następstwo „pierwszego słowa”, a kluczem do jego świata staje się magiczna formuła: „powiedzmy”, obecna tu *explicite*, a domyślnie poprzedzająca każdą wypowiedź literacką. Przedstawienie tego, co zazwyczaj ukryte, odkrywa pełną gamę modalności użycia tego „zaklęcia”. Podejmowanie przypisanej mu akcji kreatywnej, obwarowane trybem życzeniowym, sygnalizuje niewątpliwie czynność „prospektywną”, w literaturze bazującą na domniemaniu wiedzy podmiotu o przyszłych zdarzeniach. Ale zwróćmy uwagę, że towarzyszy tej czynności znamieny dla analizowanego kontekstu komentarz, zawarty w zwyczajowym zastępowaniu przez ‘powiedzmy’ wyrażen takich, jak: ‘mniej więcej’ czy ‘przypuśćmy’. W skrajnym wypadku repliki dialogowej ‘powiedzmy’ użyte w aspekcie ironicznym podaje w wątpliwość sens całości bądź części przekazu. W wyrażeniu takiej właśnie niepewności zdaje się przewidziana wręcz modelowo w tekście Urszuli Kozioł „możliwościowa” koncepcja lektury poezji. „Wypowiadać” poezję oznacza, w przyjętym wariantcie rozumienia, stwarzać światy „do pomyślenia”: „świat Ja” i „świat jako Ty”. Przyjmując zatem w naszym postępowaniu adresata jako „centrum orientacji” w poszczególnych utworach, musimy zająć się pozyskiwaniem kodów dostępu do jego świata.

Mimesis, presupozycje, konwencje

Poziom „literackiej reprezentacji” pojedynczego utworu poetyckiego stanowi wyjątkowo skoncentrowany trop do „możliwego świata”. W gruncie rzeczy jest to głównie „możliwość” zaistnienia określonej „sytuacji komunikacyjnej”. Przyjęte założenie, posiłkujące się

semantyką spod znaku *possible world*, może poszukiwać dla siebie filozoficznej motywacji w popularnej koncepcji Karla Poppera, uznającej, obok realności fizycznej i realności psychicznej, porządek „świata trzeciego” (*the third world, world 3*) — „świata obiektywnych wytworów ludzkiego umysłu”. A zatem istnienie „rzeczywistości nadbudowanej”, jak z kolei postrzegał Roman Ingarden, „obcowanie z wieloma przedmiotami, które z natury swej są odmienne od rzeczy i zdarzeń istniejących w tzw. przyrodzie”³⁷. Dla Poppera oczywiste jest, „że świat trzeci nie jest fikcją, lecz istnieje realnie”, co najlepiej widać w jego oddziaływaniu na pozostałe porządki bytu³⁸. W odniesieniu do wypowiedzi lirycznej odsuwa to na dalszy plan kwestię jej rozumienia w opozycji „prawdziwe” — „nieprawdziwe”. Tym samym odsuwamy również, pragmatycznie przekonywające, ale nacechowane jednoznacznością, post-Austinowskie ujmowanie zapisu literackiego jako nadużycia, produktu ubocznego normalnych zachowań językowych czy też generalnie, jako „wypowiedzi pragmatycznie dewiacyjnej”³⁹. Niezbędne wydaje się również w tym kontekście, przynajmniej w odniesieniu do liryki, sprecyzowanie powszechnego przekonania, że tekst literacki finguje jakąś sytuację komunikacyjną⁴⁰.

Pozorowanie, naśladowanie, fingowanie itp. są działaniami rozgrywającymi się w obrębie pojedynczego aktu mowy. Wypowiedź poetycka natomiast, potraktowana jako całość, nawet rozłożona na serię zdań o charakterze mimetycznym, niczego nie udaje, wskazując przede wszystkim na siebie samą, w czym zresztą już Jakobson upatrywał jej istoty. Iluzoryczność sytuacji komunikacyjnej na poziomie „literackiej reprezentacji” utworu, osłabiająca więc „mówiącego ja” i „przedstawionego ty”, otwiera nowe — dopuszczane przez dzieło i nie wynikające wcale z prostego kopiowania aktów mowy — więzi i adresy. Taki stan rzeczy wyrażony w całości wiersza jawi się jako „komunikacje

³⁷ R. Ingarden: *Człowiek i jego rzeczywistość*. W: Idem: *Książeczka o człowieku*. [1972]. Kraków 1987, s. 35—37. Inaczej „quasi-rzeczywistość”, tj. „dziedziny sztuki, nauki, prawa i techniki”, „rzeczywistość dziejowa”, „to, co nazywamy wartością: dobro, piękno, prawdziwość, sprawiedliwość, itd.”.

³⁸ K.R. Popper: *W poszukiwaniu lepszego świata. Wykłady i rozprawy z trzydziestu lat*. Tłum. A. Malinowski. Warszawa 1997.

³⁹ Zob. A. Bogusławski: *Przyczynek do rozważań nad pojęciem odbioru literackiego*. W: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*. Red. M. Głowiński i J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 131—164.

⁴⁰ Zob. M.R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna...*, s. 155—159.

możliwe” stanowiące jego własność. Współuczestniczenie w ich przebiegu jest z kolei własnością lektury oraz interpretacji, czyli zachowań na poziomie recepcji. Parafrazując definicje wstępne Eco w zakresie „możliwych światów”, możemy powiedzieć, że chodzi nam o komunikacje, które „aktualnie nie zachodzą, ale są właśnie możliwe i zależą od postaw propozycyjalnych kogoś, kto je potwierdza”⁴¹.

Uznanie dialogowej perspektywy dla „ty lirycznego” poza jego, wynikającym z reguły wzajemności, odniesieniem do „ja”, pojmowane w duchu przywoływanego już za Bachtinem „rozumienia współodpowiadającego” (rola niewidzialnej dla partnerów „trzeciej osoby dialogu”), nie narusza odrębności poziomów. „Komunikacje możliwe” prowadzą w tym wypadku w wielu kierunkach, aż do „nadadresata”, który — jak pisze Bachtin — „wraz ze swą idealnie wierną percepcją-odповідzią w różnych epokach, w warunkach różnorodnego odczuwanego świata, uzyskuje odmienne konkretyzacje ideologiczne (bóg, absolutna prawda, sąd bezstronnego sumienia ludzkiego, naród, wyrok historii, nauka, itp.)”⁴².

Historycznie zmienne konkretyzacje rozmaitych uczestników poszczególnych „komunikacji możliwych” stają się badawczo uchwytne w postaci konwencji. I tak, w naszym wypadku dana konwencja „adresata przedstawionego” jest sumą jego potwierdzeń przez partnerów specyficznej sieci integracyjnej, do której na prawach intertekstualności włączają się określone wiersze, cykle, tomy, i inne motywowane jakąś semantyczną wspólnotą całości, wraz z dokumentami ich odczytań. Sens owych składających się w daną całość elementów na swój sposób je transcenduje, wskazując na figury przedstawione w innych tekstach. Istotną rolę w kształtowaniu się historycznoliterackiej konwencji „ty lirycznego” odgrywają naturalnie także wszelkie sposoby imitowania (pozorowania) w wierszu wybranych modalności, „aktów” bądź „gatunków mowy”⁴³. W przypadku poezji współczesnej, złasz-

⁴¹ U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 188—189.

⁴² M. Bachtin: *Estetyka twórczości...*, s. 436. Cenną systematykę „gatunków nieliterackich” (w tym polemikę, z niektórymi koncepcjami Bachtina w zakresie „gatunków mowy”) proponuje A. Wilkoń: *Typologia gatunków*. W: Idem: *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*. Kraków 2002, s. 217—273.

⁴³ W rozumieniu M. Bachtina. Zob. Idem: *Problem gatunków mowy*. W: Idem: *Estetyka twórczości...*, s. 348—402. Czytamy tam m.in.: „Owe wtórne gatunki złożonego porozumiewania się w sferze kultury z reguły rozgrywają różnorodne formy pierwotnego obcowania językowego” (s. 401).

cza tej z drugiej połowy XX wieku, dostrzegalne w powszechnym odbiorze tzw. sprozaizowanie jest z jednej strony efektem rezygnacji z rymu i regularnych miar wierszowych, z drugiej strony — co dla nas ważniejsze — wynika ze śmiałego sięgnięcia po „idiom konwersacyjny”. W przypadku liryki zwrotu do adresata to drugie zdaje się chwytem konstytutywnym.

Naśladowanie aktu mowy czy też — jak w ujęciu Bachtina — literackie „rozgrywanie” gatunków mowy pełni w wierszu funkcję „zapożyczenia własności świata *realnego*”⁴⁴. Nie likwiduje to w żadnej mierze oddzielności światów dostępnych w poezji, ale zapewnia im miejsca współmożliwe z rzeczywistością, przez co w ogóle: „możliwe”, w rozumieniu tego słowa właściwym teorii *possible worlds*, stają się same generowane przez tekst „komunikacje”. W pewnym sensie, to mimetyczny wobec innych praktyk komunikacyjnych charakter lirycznego zwrotu do adresata zapewnia poezji w drugiej osobie związaną światu tekstu z doświadczeniem czytelników. Naśladowczy zwrot do Ty, będący jednocześnie chwytem personifikacji, niejako presuponuje⁴⁵ oczywistość istnienia partnerów „możliwych komunikacji”, w tym nawet tych najbardziej niewiarygodnych z punktu widzenia pozatekstowej empirii, czyli właściwych rozmowom z kamieniem albo „konszachtom z umarłymi”. Komunikacje te stają się rodzajem duchowej realności, przekraczając tym samym wyłączne zamknięcie w „trzecim świecie” idei. Z poetycką intuicją specyfikę omawianej przeze mnie sytuacji przejrzystość ujął Leszek Szaruga:

W wierszu prawomocność istnienia świata realnego i światów możliwej przeszłości i możliwej przyszłości, a nawet możliwej, lecz nie zaktualizowanej teraźniejszości jest identyczna. Więcej: te światy istnieją jednocześnie, wyrwane zostają z władania czasu. Tworzą pewną nieciągłą i nieskończoną przestrzeń jakiejś *teraźniejszości*, w której zmieszane jest to, co tylko możliwe, z tym, co realne.⁴⁶

⁴⁴ W znaczeniu, jakie nadaje temu w odniesieniu do narracji U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 192.

⁴⁵ Analizę stanowisk w zakresie roli presupozycji w teorii *possible worlds* przedstawił B. Bierwiaczonek: *Możliwe światy i presupozycja w fikcji literackiej*. W: *Znak — tekst — fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*. Red. W. Kałaga i T. Sławek. Katowice 1987, s. 76—87.

⁴⁶ L. Szaruga: *Kilka intuicji dotyczących poezji*. W: *Idem: Klucz od przepaści*. Kraków 1994, s. 7.

Odwołajmy się w tym miejscu także do twórczego autokomentarza, autorstwa Stanisława Barańczaka, bezpośrednio traktującego o problemie adresata:

[...] pisanie wierszy ma tylko wtedy sens, jeśli nasz liryczny monolog jest zarazem dialogiem. Jeśli jest skierowany do jakiegoś Ty, na którego istnienie może zawsze liczyć i z którego istnieniem zawsze musi się liczyć [...]. Nieważne są tu podziały tematyczne, to, czy piszę lirykę np. erotyczną albo „społeczną” (nawiązującą, na te dwa odmienne sposoby, dialog z Innym Człowiekiem), opisową albo „reistyczną” (nawiązującą dialog ze Światem fizycznym), czy „metafizyczną” albo religijną (nawiązującą albo raczej usiłującą nawiązać dialog z Bytem Najwyższym). Ważne jest to, że jest to mówienie do kogoś [...].⁴⁷

Spotkanie semantyki relacji osobowych oraz intertekstualności sprzyja oglądowi poziomu „literackiej reprezentacji”, co bezpośrednio przekłada się na zapewnienie wglądu w tzw. komunikacje możliwe, i to na wszystkich wskazanych przez Barańczaka obszarach.

Na użytek zamierzonych przeze mnie obserwacji sposobów wyodrębniania się konwencji adresata w polskiej poezji współczesnej drugiej połowy XX wieku takie spotkanie metod sprawia, że przydatne staje się prowadzenie analiz w perspektywie bliskiej pracom Czesława Zgorzelskiego. Zwłaszcza jego sposobowi ujmowania roli „pozaliterackich sfer odniesienia”⁴⁸ w badaniach liryki zwrotu do adresata. Kwalifikacja swoiście literacka powinna być filtrowana w takim wypadku oglądem „nastawienia społecznego”, co możemy potraktować umownie jako rodzaj szeroko rozumianej socjolingwistycznej pomocy w docieraniu do sensów danej konstrukcji gatunkowej, „tendencji strukturalnej” wypowiedzi lirycznej, w tym roli Ty. W zajmowaniu się utworem w kontekście „praktyk mówienia” Michał Głowiński dostrzegł szansę, by „ująć w nowy sposób sytuacje komunikacyjne występujące w dziele literackim”, nazywając wręcz tekst literacki „socjolin-

⁴⁷ S. Barańczak: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1993, s. 78.

⁴⁸ Cz. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. [1965]. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław 1987, s. 144–160.

gwistycznym mikrokosmosem”⁴⁹. Wobec takich inspiracji warto również uznać, że rozpoznawanie historycznoliterackich konwencji adresata w przestrzeni wypowiedzi, obok wyczulenia na nieodłączne od niej społeczne wzorce mówienia, wymaga dodatkowo prowadzenia badań „presupozycji pragmatycznych i retorycznych” wskazywanych jako właściwe poetyce przez Cullera⁵⁰.

⁴⁹ M. Głowiński: *Poetyka a socjolingwistyka*. W: Idem: *Poetyka i okolice...*, s. 47–69.

⁵⁰ J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność...*, s. 49.

Gatunki, tematy, figury retoryczne

Poetyka tekstu ofiarowanego

Szczególnym przypadkiem „komunikacji możliwych”, w których utwór literacki potraktowany całościowo wymyka się definiowaniu go w kategoriach fingowania czy udawania, są tzw. teksty ofiarowane. Wskazują one przede wszystkim na siebie oraz na relację, która je współkonstytuuje. Więzy i adresy, otwierane w tym rozległym obszarze liryki żałobnej, miłosnej, religijnej lub okolicznościowej, nie wynikają bynajmniej z kopiowania aktów mowy, lecz same stanowią o „swojej realności”. Wkraczamy zdecydowanie na pole „czynów komunikacyjnych”. Warto zaznaczyć, że problematyka „tekstu ofiarowanego”, choć wyrastająca z toposu dedykacji i związanego z nim częstego porównywania aktu „poświęcenia” dzieła do składania ofiary bogom lub wręcz realizowana przez bezpośrednie ofiarowanie dzieła Bogu¹, nie daje się zamknąć wyłącznie w tym obszarze. Nie ogranicza się więc ona do analizy dedykacji, inwokacji oraz apostrofy, a w wymiarze gatunkowym nie można jej sprowadzić do hymnu i ody przypisanych zagadnieniu ofiarowania tekstu niejako z natury. I tak, np. wiersz Czesława Miłosza *Do Tadeusza Różewicza, poety w całości utrzymany jest w konwencji liryki pośredniej. Co nie wyklucza, rzecz jasna,*

¹ Zob. E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. [1948]. Tłum. A. Borowski. Kraków 1997, s. 93—94.

konieczności zapytania o adresata „tekstu ofiarowanego”. Możemy m.in. pytać w sposób, jaki proponuje Jean-Michel Maulpoix, czyli o to, kto jest prawdziwym adresatem liryki ofiarowanej („daru lirycznego”): „[...] czy jest to ktoś czy ktokolwiek? rzeczywisty czy nierzeczywisty? obecny czy nieobecny?”².

Cytowany autor *Poétique du texte offert* zwraca uwagę na dwa sposoby funkcjonowania takich utworów:

1. Teksty ofiarowane, które deklarują się jako takie, co uwidacznia gatunek i stosowane modalności (przykład toastów, epitafium, hołdów, madrygałów itp.); są to teksty wyrażające wprost intencję ofiarowania.

2. Teksty poetyckie same w sobie, odłączone od ekonomicznej logiki wymiany dóbr (manifestowanych podarunków), ofiarujące same siebie (formę, sens, urok); teksty ujrzone przede wszystkim jako dzieła sztuki (odrębne przedmioty), które, nie uzmysławiając innemu, co mu ofiarowują, nie stają się, jak by to już ujął Barthes, „darem ujawniającym próbę sił, której jest narzędziem”³.

Poezja jest w tym ujęciu widziana w trzech płaszczyznach: „słowa ofiarowanego” (bogom, muzie, innemu), „słowa, które coś ofiarowuje” (mówi: „oto jest...”, „to jest...”⁴), i wreszcie, słowa, które ofiarowuje siebie, „w swej nagości”. To ostatnie wydaje się bliskie Derridian-skemu rozumieniu formuły „dar poematu”:

Bajka, którą mógłbyś opowiedzieć jako dar poematu, jest historią emblematyczną: ktoś pisze ciebie, ku tobie, do ciebie, o tobie. Nie, to raczej znak, znamię zaadresowane do ciebie, pozostawione pod twoją pieczę, wraz z nakazem, który tak naprawdę staje się rozkazem, na

² J.-M. Maulpoix: *Introduction à une poétique du texte offert*. En: *Poétique du texte offert*. Textes réunis par J.-M. Maulpoix. Fontenay—Saint Cloud 1996, s. 23: *Qui sont les véritables destinataires de l'offrande lyrique: est-ce quelqu'un ou quiconque? un être réel ou irréel? présent ou absent?*

³ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 127.

⁴ W sensie ogólniejszym ten poziom rozumienia „daru poetyckiego” odpowiada przeświadczeniu, że „tematyzować to ofiarowywać świat Innemu w słowie”. Zob. E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 248.

mocy którego możesz zaistnieć, to ono przypisuje ci pochodzenie lub otwiera możliwości [...].⁵

„Dar poematu”, według Derridy, „niczego nie cytuję, nie ma żadnego tytułu, nie wierzy w nic, pojawia się tam, gdzie się go nie spodziewasz, zatykając dech w piersiach”⁶. Inspiracją dla tych myśli mógł być m.in. *Don du poème*, jeden z debiutanckich wierszy Mallarmégo, w którym artysta ofiarowuje adresatce — „prawdziwej” matce, „martwe” „dziecko nocy” — poemat. „Pisać wiersz to ofiarowywać słowo” (*Ecrire un poème, c'est offrir une parole*), podkreśla Jean-Michel Maulpoix. Wyszczególnia on przy tym dla porządku określone podzbiory wierszy z widocznym adresem, o którym stanowią dedykacje, tytuły, przyimki (*do / dla*). Są to więc teksty ofiarowane: postaciom rzeczywistym (żywym lub umarłym), postaciom wyimaginowanym, rzeczom, zwierzętom, elementom natury, chwilom i miejscom, formom rzeczywistości duchowej i uczuciowej. Jednakowoż musimy pamiętać, że wywołujący adresata przyimek poprzedza niejako domyślnie każdy wiersz.

Jak pisze, przywoływany także przez Maulpoix, Roland Barthes:

Języka nie można ofiarować (jakże go przekładać z ręki do ręki?), lecz można go dedykować — gdyż inny jest małym bogiem. Przedmiot dawany roztapia się w wystawnym, uroczystym słowie poświęcenia, w poetyckim geście dedykacji [...]. Nie mogąc niczego dać, dedykuję samą dedykację, w której skupia się wszystko, co mam do powiedzenia [...].⁷

Dedykować (poświęcać) dzieło, szczególnie jednak pojedynczy egzemplarz z osobistą dedykacją, to — jak powtarza Maulpoix za listem Paula Valéry'ego do André Gide'a — wykonywać „biały gest” (*le blanc geste*): „To jest do (dla) Ciebie (dla Was), dzieło moich rąk, jedzcie i pijcie, to jest nasza komunia” (*Ceci est à Vous, œuvre de mes*

⁵ J. Derrida: *Che cos'è la poesia?* [1988]. Tłum. M.P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11—12, s. 157. Zob. tam również komentarz do tego tekstu, w tym do rozumienia w nim pojęcia „bajka” (*la fable*): M.P. Markowski: *Bajeczna spekulacja. Derrida, Heidegger i poezja*, s. 162—175.

⁶ Ibidem, s. 159—160.

⁷ R. Barthes: *Fragmety dyskursu...*, s. 127.

doigts, mangez et buvez, nous communions) — czytamy we wspomnianym liście z 16 listopada 1891 roku. „Biały gest” rozumiany jest jako czysty, niewinny, pozbawiony wymiaru ekonomicznego. „Tekst ofiarowany” to jednak przede wszystkim prezent — подарowany przedmiot. Ofiarowanie wiersza jest zatem zrównane z działaniem, a dla Paula Celana, też przywołanego w rozprawie Maulpoix, nie ma wręcz różnicy pomiędzy wierszem a podaniem ręki. Kto jest zatem prawdziwym adresatem „darów słowa”: „ktoś czy ktokolwiek?”. Francuski badacz pisze o subtelnej grze prowadzonej w trójkącie trzech ról: donator, adresat dedykacji, donatariusz:

Najbardziej klasyczny schemat implikuje ofiarowanie komuś nieznanemu (czytelnik — donatariusz — anonim) tekstu, wpierw dedykowanego i przeznaczonego dla kogoś znanego (adresat dedykacji: żyjący lub nieżyjący).⁸

Przywołajmy przykładowo wiersze Zbigniewa Herberta: *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* czy „*In memoriam*” *Nagy László*. Obydwa tym bardziej interesujące w kontekście poruszanej tu tematyki, że prymarnie adresowane do osób zmarłych. Można w ich perspektywie ujrzeć funkcjonowanie tekstu ofiarowanego jako lustra, które „odzwierciedla tego, kto go pisze w obrazie innego (tego, dla kogo jest pisany), i przynależy do czytelnika hipotetycznego, służy jego samopoznaniu, zobaczeniu siebie samego w tych wizerunkach”⁹. Podążając w rytm proponowanej przez Maulpoix, „poetyki tekstu ofiarowanego”, od dedykacji oraz inwokacji dochodzimy więc do przywoływanej za Celanem wizji poezji jako „butelki wrzuconej do morza” niczym sygnał SOS. Do koncepcji wiersza jako „poczty butelkowej”, nastawionego na kurs „na coś, co stoi otworem, co jest do

⁸ J.-M. Maulpoix: *Introduction à une poétique...*, s. 23: *Le schéma le plus classique du texte offert implique que l'on donne à d'inconnu (le lecteur-donataire-anonyme) un texte tout d'abord dédié et destiné à quelqu'un de connu (le dédicataire mort ou vivant)*.

⁹ Ibidem: *Le texte offert fonctionne donc par relais et par rebonds, ou comme miroir: il reflète celui qui l'écrit, il renvoie l'image d'un autre (celui pour qui il est écrit), et il appartient au lecteur hypothétique de se reconnaître, de se déchiffrer lui-même dans ces images*.

zasiedlenia, może na jakieś Ty, i na jakąś rzeczywistość, która da się zagadnąć”¹⁰.

Przedstawiany schemat komunikacyjny zyskał oryginalne wypełnienia w kulturze literackiej romantyzmu. Dar w postaci wiersza sztambuchowego odczytywany w ramach swego pierwotnego przeznaczenia okazuje się „poetycką daniną”¹¹, o funkcji upamiętnienia autora i chwili z nim doświadczonej przez adresatkę przedstawioną. „W tamtych — romantycznych — czasach — pisze Ireneusz Opacki — zabawę tę ze śmiertelną powagą uprawiali najznakomitsi poeci, wpisując do sztambuchów zarówno leciwych dam, jak i nieletnich panienek specjalnie ułożone, a często i najlepsze, swoje wiersze...”¹² Dziwna to zatem „danina”, zrozumiała tylko po rozerwaniu pierwotnego adresu dedykacyjnego. Taki właśnie gest lekceważenia czy wręcz obraźliwego odnoszenia się do próśb właścicielki sztambucha poeta romantyczny manifestacyjnie zawierał w samym zresztą ofiarowywanym wierszu. Jak pokazuje Opacki, „dokonanie wpisu wcale nie zostało spowodowane chęcią zaspokojenia prośby adresatki wiersza”. Istotniejsza jest „sama magia możliwości dokonania wpisu”, „mit wpisu”:

W sytuacji „sztambuchowego wpisu”, zadzierzgniętej między poetą i właścicielką imionnika — oni oboje najmniej mają do rządzenia. Siłą przemożną, rządzącą układem wątku, jest samo pragnienie dokonania napisu [...]. Siła niezależna również od poety: dokonuje on wpisu jakby wbrew swojej woli, wbrew jasnemu rozeznaniu, że ta adresatka nie jest go warta [...].¹³

Poeta wywołuje zatem adresata innego niż w dedykacji. „Danina” zmienia się w prawdziwy „dar słowa”, który tłumaczy swój charakter na tle równania: „wiersz — posąg (książka — pomnik, słowo —

¹⁰ P. Celan: *Przemówienie z okazji przyjmowania Nagrody Literackiej Wolnego Hanzatyckiego Miasta Bremy*. Tłum. F. Przybylak. W: Idem: *Utwory wybrane*. Kraków 1998, s. 317.

¹¹ Zob. na ten temat: I. Opacki: *W sztambuchu Marii Wodzińskiej*. [1971]. W: Idem: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 99—125.

¹² Idem: *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu*. [1972]. W: Idem: „*W środku niebokręga*”..., s. 127.

¹³ Ibidem, s. 128—130.

posąg)", co — jak wykazał Ireneusz Opacki — nie sprowadza się do prostej reminiscencji horacjańskiej. „Ofiarowując, stawia się pomnik” (*On offre, on dresse un monument*)¹⁴, pisze Jean-Michel Maulpoix, mając na uwadze pomnik językowy. W procesie przemiany „koncepcji pamiątki” na przełomie Oświecenia i Romantyzmu — przypomnijmy wywód Opackiego — „Wyrazy ogród, posąg, nagrobek — poczynają znaczyć: wiersz, słowo, sztambuch”¹⁵.

Szczególnym przykładem „poetyki tekstu ofiarowanego” jest w polskiej poezji powojennej socrealistyczna liryka panegiryczna. Jako „antypody” jej „dworskich” realizacji gatunkowych Edward Balcerzan¹⁶ wskazał *Słowo o Stalinie* Władysława Broniewskiego i *List do Prezydenta Bieruta* Jarosława Iwaszkiewicza. W przypadku tego drugiego wiersza — jak zauważa Balcerzan — Iwaszkiewicz „poświęca więcej słów sobie samemu niż Prezydentowi”. Tekst przynosi autointerpretację uzasadnianą „uroczystą familiarnością tonu, formą Ty”: „Wiem, że Ty tak samo”; „Ty wiesz, że nie chwaliłem wielkich tego świata”; „I wiem, że Ty masz rację”; „I wiem, że Ty rozumiesz, iż los mi przeznaczył”. Mamy do czynienia z klasycznym darem, który „śławi siebie jedynie w głosie, który go wypowiada”, jak definiuje „podstawową zasadę *Hymnu*” Roland Barthes¹⁷. Z kolei w poemacie Broniewskiego próżno by szukać, podobnie zresztą jak w wielu innych laudacjach poświęconych Stalinowi¹⁸, bezpośredniego zwrotu do niego samego:

[...]
 Rewolucji nie trzeba glorii,
 nie trzeba szumnych metafor,
 potrzebny jest maszynista,
 którym jest On:
 towarzysz, wódz, komunista —
 Stalin — słowo jak dzwon!
 [...]

¹⁴ J.-M. Maulpoix: *Introduction à une poétique...*, s. 22.

¹⁵ I. Opacki: *Pomnik i wiersz...*, s. 171.

¹⁶ E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984, s. 148—151.

¹⁷ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu...*, s. 127.

¹⁸ Omawia je m.in. T. Wilkoń w: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949—1955*. Gliwice 1992.

Poetyka tekstu ofiarowanego zdaje się znosić przyimkową opozycję „wypowiedzi DO kogoś” i „wypowiedzi DLA kogoś”, którą Janusz Lalewicz zakreślił np. między „prośbą, rozkazem, przysięgą, obietnicą itd.” (DO) a „konstatacją, opisem, anegdotą, plotką, wywodem teoretycznym, żartem” (DLA)¹⁹. Gest ofiarowania (myślę tu o bezpośrednio wpisanej w tekst intencji) powoduje, że nawet utwory strukturalnie pozbawione relacji dramatycznej (*explicite* Ja — Ty) wywołują adresata równie głośno, jak te, które posługują się gramatyką drugiej osoby. Jako ciekawy przypadek opisywanej sytuacji komunikacyjnej możemy wskazać wiersz Marcina Świetlickiego pt. *Dla Jana Polkowskiego*, napisany w czerwcu 1988 roku, wygłoszony w czerwcu 1989 roku, a opublikowany w prasie w czerwcu 1990 roku²⁰. W jego recepcji dominował aspekt „skierowania do konkretnej osoby” — polemiki z poetą Janem Polkowskim. Analiza tekstu wykazuje, podobnie jak w przywoływanym już utworze Miłosa *Do Tadeusza Różewicza*, *poety*, brak charakterystycznych zwrotów do adresata. Przyimek „dla” w tytule kreuje przestrzeń aktu ofiarowywania słowa, poświęcania wiersza. Otrzymujemy sygnał czynu („wiersz-podarunek”), owocującego zazwyczaj przesłaniem odczytywanym jako hołd, świadectwo kultu, oddanie czci. Jeśli przyjąć, że adresatem jest tu „znany ktoś” — Jan Polkowski, to w podarowanym mu złośliwym pastiszu jego własnej poetyki trudno byłoby szukać jakiegokolwiek „białego gestu”. Utwór Świetlickiego jest bowiem *quasi*-podarunkiem, gestem pozbawionym szczerości, a w typologii darów najbliższym mu do „konia trojańskiego”. Komunikacja poprzez lirykę pośrednią (nie wprost) prowadzi do dwuznacznej relacji etycznej. W tym aspekcie otwiera się również szeroki adres wiersza: nieznanymi ktokolwiek. Anonimowy donatariusz otrzymuje podwojoną ofertę zignorowania etyki: stematyzowaną — w wypowiedzi podmiotu („Patrzę w oko smoka i wzruszam ramionami”), która to postawa ma zapewnić rodzaj wolności od innych (od sfery problemów publicznych), a także — implikowaną: w sarkastycznej stylizacji poetyk Herberta i Polkowskiego,

¹⁹ J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 56—58.

²⁰ Interpretację tego wiersza przedstawiłem w szkicu: *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939—1989)*. Red. A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1999, s. 168—183.

decydujących poniekąd o obrazie „hierarchicznego” nurtu w poezji lat osiemdziesiątych.

„Komunikacje możliwe” przebiegają dość często — jak widać — jako gra między użyciem a nadużyciem „daru słowa”. W takich sytuacjach możemy — jak sądzę — odwoływać się do wskazywanej przez Okopień-Sławińską „hipotezy drugiego odbiorcy”²¹, właściwej tekstom „nastawionym na skuteczność perswazyjną”. W innym miejscu mówi badaczka o „pozornym odbiorcy” kreowanym w ramach strategii nadawcy po to, by „uniknąć bezpośredniego zwrotu do kogoś, do kogo rzeczywiście kieruje swoje słowa”²². „Poetyka tekstu ofiarowanego” wpisuje się także w schemat właściwy komunikacji retorycznej, w której cechą sytuacji odbiorczej jest — jak pisze Jerzy Ziomek — „podwójny adres tekstu”: „prymarnym odbiorcą jest adresat sformułowany”, ale nie mniej ważna dla przebiegu komunikacji pozostaje obecność „odbiorcy sekundarnego” (są nim pozostali współuczestnicy sytuacji komunikacyjnej)²³.

Donatariusz pierwszego stopnia (uwidoczniony w dedykacji lub formie wołacza) staje się zatem, już w poetyckiej komunikacji, figurą „adresata-medium” — co wyartykułował dobitnie Zbigniew Herbert — „układając xenie” (nb. tradycyjny gatunek tekstu ofiarowanego) w wierszu *Do Piotra Vujičića*:

W gruncie rzeczy nie ma czego żałować
wiesz o tym dobrze Piotrze
nie mówię tego do Ciebie ale przez Ciebie do innych
[...]

Poezja apelatywna na tle topiki

W badaniach nad komunikacją literacką, w zakresie interesującego nas *explicite ty*, podejmowane są próby systematyzacji tej kategorii

²¹ A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 1998, s. 81.

²² Ibidem, s. 233.

²³ J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 2000, s. 18—22.

według klucza semantycznego. Z punktu widzenia formalnego zawsze chodzi o tzw. teksty apelatywne, z wyeksplikowaną w tekście postacią Ty, której elementarnymi wykładnikami są: zaimki, formy czasownikowe, imperatywy, wołacze, ukierunkowane interogacje. Potrzeby interpretacyjne, związane z określonymi utworami i poetykami, ujawniają obszary zróżnicowań, które w genologicznej perspektywie oświetlił np. dla liryki romantycznej Czesław Zgorzelski²⁴. Idąc jego śladami, Michał Głowiński nazywał „drugą osobę” w poezji Norwida za pomocą kwalifikacji paragatunkowych: „ty poezji retorycznej”, „ty poezji dydaktycznej”, „ty modlitwy”, „ty inwektywy”, wreszcie „ty intymnym” i „ty konwersacyjnym”²⁵. Podobnie Janusz Sławiński, uwydatniając w badaniach twórczości Awangardy Krakowskiej rolę „słowa poetyckiego jako sposobu komunikacji lirycznej”, pisał m.in. o „drugiej osobie” jako „elemencie sytuacji oratorskiej” oraz o „likwidacji dystansu retorycznego” wraz z pojawianiem się „ty dialogu”²⁶.

W aspekcie teoretycznym całościową propozycję typologii układów komunikacyjnych między Ja i Ty, oscylujących w różnych natężeniach autokomunikacyjności i apelatywności, przedstawił Jurij Lewin²⁷. Na materiale poezji rosyjskiej wyodrębnił on, w celu ułożenia wspomnianej typologii, cztery podstawowe warianty „ty przedstawionego”, występującego zazwyczaj jako „osoba”:

1. „Własna”, która może być utożsamiona z określonym rzeczywistym adresatem (współrozmówcą).
2. „Niewłasna”, oparta na apostrofie, ale zwróconej do adresata, o którym wiadomo, że nie może jej odebrać.
3. „Uogólniona”, czyli „ty” oznaczające człowieka w ogóle, ludzkość lub pewną kategorię ludzi (kobiety, artyści itp.).
4. „Autokomunikacyjna”, kiedy „ty” równa się „ja”.

²⁴ Cz. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad lirką*. [1965]. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965—1974*. Wrocław 1987; zob. również: Idem: *O lirkach Mickiewicza i Słowackiego*. Lublin 1961.

²⁵ M. Głowiński: *Norwidowska druga osoba*. [1972]. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Interekstualność, groteska, parabola*. Red. R. Nycz. Kraków 2000.

²⁶ J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. [1965]. Przedruk w: Idem: *Prace wybrane*. T. 1. Kraków 1998, s. 215—244.

²⁷ J.I. Lewin: *Liryka w świetle komunikacji*. [1973]. Tłum. J. Faryno. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 259.

Wariant ostatni funkcjonuje w językoznawczej terminologii pod pojęciem „transpozycja form osobowych” (przenośne użycie formy gramatycznej). Aleksandra Okopień-Sławińska wyróżniła trzy główne postaci semantyczne transpozycji „ty jako ja”²⁸:

1. TY jako reprezentant wspólnoty, do której zalicza siebie mówiący („ty”, które ogarnia „ja” mówiącego, nie jest z nim jednak tożsame i staje się bliższe „osobie uniwersalnej”).

2. TY zindywidualizowane, jednostkowe, ale nieokreślone personalnie, „figura odbiorcy”, który mógłby być lustrzanym odbiciem mówiącego.

3. TY personalnie tożsame z mówiącym, rozpoznawanym m.in. w sensualistycznej lub introspekcyjnej wnikliwości informacji o stanie „ty”, nieuzasadnionej wobec osoby postronnej.

„Osoba” adresata definiowana przez Lewina jako „niewłasna” pojawia się każdorazowo w przypadkach — powtórzmy za Okopień-Sławińską — „komunikacji bezapelacyjnie niezwrotnej”. W poezji polskiej drugiej połowy XX wieku możemy obserwować rozmaite funkcje i zakresy przedmiotowe takich apostrof. Najobficiej jest reprezentowana — jak się wydaje — topika inwokacji do Natury: „Matko Naturo słuگو nasza boża” (Nowak), „To naprawdę — naturo — nie świadczy o twojej wielkoduszności” (Herbert). Elementem tego toposu poetyckiego są pierwotnie religijne w literaturze starożytnej, później także upersonifikowane, archetypowe przywołania żywiołów: „Ziemio, błogosławionaś między planetami” (M. Jastrun), „Oczyść nas ziemio” (Nowak), „ziemio, ziemio, jaka ukazesz się człowiekowi dzisiaj urodzonemu” (Różewicz), „Ukaż mi swoje żyły, ziemio” (Kozioł), „Poważne morze! Ty jesteś, które otwierasz mosiężne bramy dojrzałego czoła” (Grochowiak), „Nie goń mnie Ogniu, potęgo, siło” (Miłosz), „wodo unieś moje ciało” (Poświatowska), „Oceaniczne bryzy, wiejcie” (Barańczak). Zwroty do rzeki mają z kolei wyraźny charakter heraklityjski: „naucz mnie rzeko uporu i trwania” (Herbert), „rzeko mojego życia — dokąd płyniemy?” (Broniewski), „O rzeko mego dzieciństwa” (Kozioł), „Więc przepływaj, przepływaj, z sobą mnie porywaj” (Pollakówna).

²⁸ A. Okopień-Sławińska: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? (Semantyczne transpozycje form osobowych)*. [1977]. W: *Eadem: Semantyka wypowiedzi...*, s. 73—99.

Tradycyjny katalog wzbogacają pory roku: „Nie uwiedziesz mnie, wiosno” (M. Jastrun), „Jak dobrze wiosno, że sobie radzisz beze mnie” (Kozioł); oraz zjawiska meteorologiczne, z dominującym np. w poezji Stanisława Barańczaka śniegiem: „Daremnie się wywyższasz o ten centymetr nad ziemię”; „Z ust mi wyjąłeś, śniegu”; „Milczkiem opadający, chyłkiem bielący się śniegu”; „Kaź się wypchać, śniegu”. Metonimiczne przywołanie natury może zostać zawarte w ogrodzie: „Ogrodzie, niefortunny azylu” (M. Jastrun), „Sadzie bieżanowski sadzie” (Harasymowicz); lub w apelu do jej składników: „Opowiedz mi, łabędziu, swoją starą opowieść”, *Do leszczyny, Oda do ptaka* (Miłosz), „Motylu, który siadasz na kwiecie cykorii” (M. Jastrun), „O sosno jakżeś piękna w księżycu” (Iwaskiewicz), „Uranio, sosno, siostró” (Iwaskiewicz), „Będziemy żyli, siostró trawo” (Polkowski), „Jaskółko, cierniu chmury” (Szymborska), „tak tarnino” (Herbert), „Wysoko zaszedłeś, mój ślimaczu” (Krynicki). Szczególne i odrębne miejsce przypada w tym zestawieniu wielowykładalnym odniesieniom do róży: „Rózo, o czysta sprzeczności, rozkoszy” (Różewicz), „Rózo Odnawiam cię rózo” (Grochowiak), „rózo powiedz to róży” (Twardowski), „Rózo rózo rozrośnij się jeszcze” (Hartwig), „Chcę ciebie rózo łaknąć wciąż i wzywać” (Kozioł), „Jawna tajemnico, prosty labirynt, bez troska, nieśmiertelna, złowróźbna rózo” (Krynicki).

Odnotowania wymaga także apostroficzne odnawianie topiki książki wraz z docenieniem, na wzór klasyczny, przyborów do pisania. Tabliczkę do pisania, wosk i trzcinę „godne wysiłku poety”²⁹ greckiego zastępują u Zbigniewa Herberta trzy nowe atrybuty:

wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną stalówką
i ty kałamarzu — tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli
wybacz lampo naftowa — [...]

Kolejne dodają inni poeci: „Bądź zdrowa, rózo moja, kartko, książko” (M. Jastrun), „moja wierna przyjaciółko maszyno do pisania” (Kronhold), „Chcesz istnieć, krucha linijko?” (Krynicki), „Za dużo chcieliście powiedzieć, płowe słowa” (Polkowski), „Wierszu, moja męko, nędzo i wielkości” (Wojacek), „Popiele wiersza piękny

²⁹ Zob. na temat toposu książki: E.R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 309—340.

i bezradny” (Bierezin). Wiersz Kazimierza Wierzyńskiego *Do książki*, rozpoczynający się od słów: „Zamknij się, zamilcz...”, staje się czytelny w kontekście tużpowojennych „strategii antypoetyckich”³⁰. Całościowe podejście do problemu losu poetyckiego wyraża z kolei tekst Czesława Miłosza, zorganizowany wokół apostrofy „Moja wierna mo-wo”. Wraz z problematyką tworzenia wracają także interakcje z Muzami: „Płacz, moja muzo piękna” (Broniewski); najczęściej żartobliwe: „Muzo Natchniuzo” (Białoszewski), „o muzo — o zostań — tak zobrze” (Białoszewski), „o Muzo. O Pegazie, aniele koński” (Szymborska).

Swoisty i oryginalny zbiór stanowią zwroty do przedmiotów użytkowych, nierzadko o charakterze hymniczno-modlitewnym, których często dostrzeganą funkcją jest uświęcanie zwykłości czy też budowanie metafizyki przez rzeczy. Rzecz jasna, celuje w tym Miron Białoszewski: „Jakżeś nieprzecedzona w bogactwie, łyżko durszlakowa”; „Podłogo, błogosław”; „Szafo szafo semiramido”; „Nie jestem go-dzien ściano, abyś mię ciągle syciła zdumieniem”. Białoszewski nie jest w swoim dziele osamotniony. W wierszu *Stolek* Herbert pyta: „jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw”; w innym znajduje równie ciekawy obiekt suplikacji: „Szuflado liro utracona [...] pukam do ciebie otwórz przebac”. Podobnie Grochowiak: „Podaj mi rączkę, trumienko”. „Dykto, sklejko, tekturo, płyto październikowa”; „Tablico moja, hojnie rozdzielcza”; „Mój zegarku, niepotrzebnie drwisz” — to już zwroty z wierszy Barańczaka, natomiast z tekstów Jerzego Kronholda pochodzą wykrzyknienia: „O wy nadobne lokomotywy” i „O wy stare kregle”.

Od orientacji reistycznej przejdźmy do apostrofy w wydaniu somatycznym: „Jak długo jeszcze wytrzymasz moje biedne ciało” (Wat), „dobranoc ciało gorące” (Iwaszkiewicz), „Dobranoc głowo” (Grochowiak), „Moje ciało, jesteś zwierzęciem” (Świrszczyńska), „Ciało nie wstydź się ciała” (Kronhold), „nogo! naturo chodzenia!” (Białoszewski). Specjalne miejsce zajmuje tu wymykająca się prostym przyporządkowaniom symbolika serca: „Dziękuję ci, serce moje” (Szymborska), „Dokąd się tak wyrывasz, moje serce” (Krynicky), „ptaku mojego serca” (Poświatowska).

³⁰ Nawiązuję tu do koncepcji „strategii antypoety” E. Balcerzana. Zob. Idem: *Poezja polska w latach 1939–1965...*

Elementy należące do różnych toposów mogą być obecne na zasadzie metonimii albo *pars pro toto*, jako składowe inwokacji do ojczyzny: „Wszystko tobie, ukochana ziemo” (Gałczyński), „Ziemo moja, droższa od innych” (Broniewski), „Rzeko piękna, rzeko polska” (Broniewski). Czesław Miłosz w wierszu *Ziemia* uściśla adresatkę słowami: „Słodka moja europejska ojczyzno”. Zbliżone nacechowanie, w wymiarze „małej ojczyzny”, ma określone: „Biłgoraju pajdo kraju” (Kozioł); lub „nieokreślone” wprost miasto: „Nigdy od ciebie, miasto, nie mogłem odjechać” (Miłosz), „nie życzyłem tobie miasto śmierci” (Herbert), „Dobrej nocy, dumne miasto” (Grochowiak), „O moje nieme miasto, miodowo-złote” (Zagajewski).

Rozległy obszar pośród „osób niewłasnych” — jak to nazywa Levin — zajmują „upersonifikowane abstrakcje”: „O piękno, błogosławieństwo: was tylko zebrałem” (Miłosz), „Piękno spóźnione, nie było cię wcześniej” (Grochowiak), „Mistrzynie życia, Historio” (Broniewski), „Jesteś piękne — mówię życiu —” (Szyborska), „jesteś moją jedyną ojczyzną, milczenie” (Krynicki), „choćbyś była, prawdo, tak prosta” (Krynicki), „uciekam od ciebie, pokuso śmierci” (Krynicki), „Obywatelko śmierci, wnoszę uprzejmie” (Zagajewski), „przyjdź dobra śmierci” (Poświatowska), „Ty, której na imię agresja i pożeranie” (Miłosz), „Byłem z tobą pustko w miłosnym uścisku” (Polkowski), „Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam” (Herbert), „ty jesteś tam architektem” (Herbert), „Wyobraźnio, matko naszego życia” (Sommer).

Poetyckie mówienie do przywołanej grupy *explicite ty*, uznaje się za usankcjonowane konwencją *fictionaes lyricae*, utrwalaną w stałym ponawianiu odwiecznej topiki. Michał Głowiński podkreśla nawet odrębność statusu komunikacyjnego tego typu wypowiedzi, „nie opierającego się na imitacji” pojmowanej jako naśladowanie aktów mowy. Antymimetyczne, w zakresie języka, „mówienie do tego, do czego mówić nie można”³¹, ma stanowić o swoistości przekazu literackiego. Jest to zgodne z językoznawczym założeniem, że „pierwsza opozycja ja / ty jest strukturą wypowiedzenia osobistego, wyłącznie międzyludzkiego”³². Jak zauważył Benveniste, „Jedynie w kodzie specjalnym:

³¹ M. Głowiński: *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. [1980]. W: Idem: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 136.

³² E. Benveniste: *Struktura języka i struktura społeczeństwa*. Tłum. K. Falińska. W: *Język i społeczeństwo*. Wybór M. Głowiński. Warszawa 1980, s. 37.

religijnym lub poetyckim, możliwe jest użycie tej opozycji poza środowiskiem ludzkim”. O ile jednak przypadek zwrotów do pojęć abstrakcyjnych czy też „idealnych” (prawda, piękno) albo „wewnętrznych” (poezja, dusza) zdaje się nie budzić żadnych wątpliwości, o tyle w odniesieniu do przyrody i rzeczy sprawa się nieco komplikuje. Niepewność co do tej relacji wyrażona bywa także wewnątrz samego wiersza, jak to się dzieje np. w inwokacyjnym liryku Czesława Miłosza *Do poezji*:

Wy tłumacz, co znaczy mówić „Ty”
Do rzeczy, które innej mowy nie mają prócz tego że są
I tam istnieją gdzie ustaje czas, daleko, daleko
Od ludzkiej nienawiści i ludzkiej miłości.

Podmiot wiersza Miłosza ma pełną świadomość personifikującej funkcji wypowiedzianego Ty, której poezja, według pragmatycznego ujęcia komunikacji, zwyczajnie nadużywa. Wyraża także, w innym fragmencie, nieprzystawalność do poezji aktualnego „głosu ludzkiego” („Przebacz, do poplątanych skarg tak niepodobna”), szukając jej obecności raczej w jakichś „określonych punktach wieczności”. Podążanie za poezją, które jest odnajdywaniem owych „punktów”, zmusza również do, pozornie tylko „dewiacyjnego”, „mówienia Ty do rzeczy”. A przecież nie jest to bynajmniej mówienie przez poezję dopiero ustanowione. W dialogicznych koncepcjach Bubera znajduje wyraz przekonanie o instynktownej wręcz pierwotności relacji „Ja — Ty”. „Wrodzone Ty” dziecka, np. jako skłonność do „czynienia sobie ze wszystkiego Ty”, wylaniać ma się z jego „naturalnego złączenia ze światem”. Buber szuka również tej pierwotności w życiu prac człowieka, traktującego „w sposób całkowicie »naturalny« na przykład odwiedziny zmarłych”³³.

Jeśli z kolei Benveniste zwraca uwagę na „specjalność” w zakresie relacji „Ja — Ty” kodu religijnego, to w podobnie oczywisty sposób, jak Buber, prowadzi nas do rozpatrywania „kategorii przedliterackich”. Na wzór antropologii literackiej Northropa Frye’a odnaleźć możemy więc drogę do swoistych archetypów komunikacji, które

³³ M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa 1992, s. 49—56.

„stają się źródłem natchnienia dla literatury” w kwestii mówienia „ty” do „rzeczy, które mowy nie mają”³⁴.

W centrum takiej problematyki znajdziemy się np., przystępując do próby rozumienia Tadeusza Nowaka *Pacierza prywatnego*, z którego cytuję dwie początkowe strofy:

Przebacz mi duchu nieśmiertelny trawy
 łożo spływająca po końskim obliczu
 oślepy kocie i ty psie kulawy
 skuczający głuszką z miodnego koniczu

Przebacz mi nożem nacinana brzoza
 jabłonko pętlą duszona na wiosnę
 mircie weselny co cię w piasek wiozą
 lampo z jesieni świecąca żałośnie

[...]

Akty mowy naśladowane w wierszu nie mają przecież rodowodu *fictionaes lyricae*, ale stanowią przedmiot zainteresowań etnografii mówienia, sięgają do opisanego przez antropologów pierwotnego wręcz przekonania o ożywionej naturze całego dostępnego świata³⁵. Z tego właśnie rozumowania wynikała chociażby konieczność mówienia Ty do drzewa przed jego ścięciem; i takie w istocie mówienie wiersz Nowaka naśladuje. Prośby, zamawiania oraz zaklinania, skierowane do dusz roślin, żywiołów, a także rzeczy, związane były następnie z mocą magiczno-religijną, jako pochodne kosmogonii uznających wejście bogów w „każdy gatunek rośliny, każdy gatunek kamienia, każdy gatunek gliny, w każdą rzecz”³⁶. Światopogląd panteistyczny mógł także od Średniowiecza czerpać motywację chrześcijańską³⁷. Zwrot do poszczególnych składników natury jest zwrotem do dzieł

³⁴ N. Frye: *Archetypy literatury*. [1951]. Tłum. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976, s. 304–321.

³⁵ Zob. np. J.G. Frazer: *Kult drzew*. W: Idem: *Złota gałąź*. Tłum. H. Krzeczowski. T. 1. Warszawa 1971, s. 165–175.

³⁶ M. Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*. T. 1. Tłum. S. Tokarski. Warszawa 1988, s. 64.

³⁷ Na temat „panteizmów” w poezji T. Nowaka zob.: S. Balbus: *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*. Kraków 1992, s. 139–152.

Bożych — świat jest bowiem reprezentacją Boga, a każda rzecz w związku z tym ma boską naturę. W poezji przełożyło się to m.in. na hymniczny model inwokacji do natury³⁸.

Prezentowany na przykładzie Nowaka charakter przywoływania roślin i zwierząt, bez wnikania w jego pogańską czy chrześcijańską motywację, pokazuje swój rodowód jako „kategorii przedliterackiej”. Podobne apostrofy mogą być również następstwem językowego naśladowania postawy franciszkańskiej (np. w możliwości mówienia do ptaków) bądź efektem zmieszania intertekstów, jak w ostatnim wierszu Jarosława Iwaszkiewicza:

Uranio, sosno, siostró — tak ciebie nazywam
Bo palcem pnia swojego ukazujesz niebo.
[...]

„Usiostrzenie” natury³⁹ jako wyraz franciszkańskiego przekraczania ram antropocentryzmu towarzyszy w planie całego utworu zgola niechrześcijańskiemu panteizmowi⁴⁰. Tak czy owak, dla zrozumienia genezy podobnych odniesień istotne jest uświadomienie sobie — jak to nazwał Walter Ong — „prymatu oralności”⁴¹ w tradycjach religijnych. Podobny znak obecności w poezji pierwiastka „przedliterackiego” Paul Valéry w swej „estetyce słowa”, stanowiącej dla naszych rozważań jeden z przewodnich kontekstów, zawarł w koncepcji poety jako „człowieka minionych epok”. Mimetyczny gest współczesnego poety widzimy w ponawianiu „formuły magicznej” — w wyrażaniu trwałego przekonania w „moc pewnych kombinacji słów”. Jak opiesowo przypomina Valéry:

[...] bardziej były one zrozumiałe dla rzeczy niż dla ludzi; dla skał, wód, dzikich zwierząt i bogów, dla ukrytych skarbów, mocy i sił życiodajnych

³⁸ Zob. na ten temat: E.R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 100 i 115–122.

³⁹ Katalog cech postawy franciszkańskiej sporządziła w odniesieniu do literatury polskiej I. Maciejewska: *Franciszkanizm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992, s. 302–307.

⁴⁰ Zob. kompleksową interpretację wiersza Iwaszkiewicza, m.in. w kontekście związków z obrzędowością kultury celtyckiej: A. Węgrzyniakowa: „Urania” — ostatnia modlitwa Jarosława Iwaszkiewicza. [1993]. W: *Edem: Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice 1999, s. 61–80.

⁴¹ W.J. Ong: *Oralność i piśmienność*. Tłum. J. Japola. Lublin 1992, s. 108–109.

bardziej niż dla rozumnych dusz; jaśniejsze były dla Duchów niż dla ducha ludzkiego. Nawet sama śmierć ustępowała czasem wobec rytmicznych zakłęb, a groby otwierały się, uwalniając widma [...].⁴²

Trudno oprzeć się wrażeniu, że dzisiejsze wołanie do Ty w poezji, bez względu na status jej adresata, choć naturalnie najżywsze w odczytywaniu apeli do drzew, kamieni czy śmierci, zachowało w sobie zupełnie pierwotną wiarę w siłę słowa, „o którym sądzono — jak pisze Valéry — że znacznie bardziej działa ono przez jakieś echa, które budzi w istocie stworzeń, niż przez swą wartość wymienną”⁴³. Pozostałość oralności niosłaby więc jednocześnie w sobie, w tym wypadku, *residuum* magiczne.

Apostrofa

Zwróconą *Do poezji* prośbę podmiotu wiersza Miłosza, by ta wytłumaczyła mu, „co znaczy mówić Ty do rzeczy, które innej mowy nie mają prócz tego, że są”, można także rozpatrywać na styku poetyki i retoryki. I właśnie retoryczny rodowód apostrofy zmusza nas do szczególnej ostrożności w trakcie ustalania tego, co stanowi o istocie komunikacji poetyckiej. Zwyczajowo określane mianem apostrofy wszelkie zwroty do pojęć lub osób w tradycji oratorskiej wiązały się bowiem ściśle ze zmianą adresata: „[...] mówca np. zwraca się nie do sędziów, do których cały czas mówił, lecz do przysłuchującej się publiczności”⁴⁴. Greckie *apostrophein* literalnie znaczy ‘odwracać się’. Takie zatem powiązanie apostrofy z nagłą zmianą kierunku mowy, naruszeniem normalnej relacji mówca — publiczność traktowane było jako wyraz silnych emocji niosących przy tym spory ładunek patosu. W związku z tym w przypadku utworu poetyckiego przyjęło się dość powszechnie, słownikowo, uznawanie za apostroficzne: kierowanie wypowiedzi do „przedmiotu, pojęcia abstrakcyjnego lub osoby

⁴² P. Valéry: *Mawiałem czasem do Stefana Mallarmé*. W: *Idem: Estetyka słowa*. Tłum D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa 1971, s. 190–193.

⁴³ Ibidem, s. 191.

⁴⁴ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 224.

zmarłej, nieobecnej, z którymi w rzeczywistości nie można rozmawiać”⁴⁵, „bezpośredni, patetyczny zwrot do osoby, bóstwa, upersonifikowanej idei lub przedmiotu [...], kreujący w obrębie wypowiedzi postać fikcyjnego adresata, zazwyczaj wyraziście odmiennego od rzeczywistego czytelnika lub słuchacza”⁴⁶. Apostroficzne „odwracanie się” poety dotyczy tu zatem domyślnie odwracania się od empirycznej publiczności czytającej. Jeśli tak, to oczywiście każdorazowa nominacja adresata lirycznego, bez względu na jego status ontologiczny, musi zostać uznana za wcielenie retorycznej zmiany kierunku mowy. Ten podstawowy aspekt liryki podkreśla Northrop Frye w *The Anatomy of Criticism*, kiedy stwierdza, że poeta „odwraca się od swoich słuchaczy” i „zwykle udaje, że mówi do siebie albo do kogoś jeszcze innego: ducha natury, Muzy, osobistego przyjaciela, kochanki, Boga, personifikowanej abstrakcji albo przedmiotu naturalnego”⁴⁷. Z kolei bardzo konkretną funkcję „wyniosłego ignorowania realnej publiczności” przypisał „apostroficznej strukturze klasycystycznej poezji” Erwin Wolff⁴⁸, analizując poetyckie zwroty do tzw. czytelnika pożądanego.

Trudu systematyzacji zjawiska podjął się Jonathan Culler w książce pt. *The Pursuit of Signs*⁴⁹. Zwrócił on przede wszystkim uwagę na utrwalone i przejęte w schedzie po starożytności konwencjonalne traktowanie apostrofy. Tradycja śpiewu i recytacji wymagała po prostu odbiorcy, dlatego też aktu zaadresowania często nie traktowano w badaniach literackich jako szczególnie znaczącego elementu, lecz jedynie jako świadectwo klasycznego wpływu. Apostrofa jawić się więc może jako konwencjonalny, odziedziczony element, pozbawiony obecnie znaczenia. Culler stoi jednak na stanowisku takiej poetyki, która wymaga „studiowania apostrofy, jej form i znaczeń”. Wyodrębnia następnie cztery poziomy lektury odzwierciedlające różne role nieoczekiwanych poetyckich wezwań. Za ich najbardziej oczywistą funkcję uznaje wywoływanie i obrazowanie szczególnie silnych uczuć, napiętności. Apostrofa traktuje przy tym np. elementy wszechświata jak siły,

⁴⁵ S. Sierotwiński: *Słownik terminów literackich*. [1960]. Wrocław 1986, s. 32.

⁴⁶ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 38.

⁴⁷ N. Frye: *The Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 249–250.

⁴⁸ E. Wolff: *Czytelnik pożądaný*. [1971]. W: *Studia z teorii literatury...*, s. 396.

⁴⁹ J. Culler: *Apostrophe*. W: Idem: *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. [1981]. Cyt. według edycji: London—New York 2001.

które mogą być proszone o działanie albo powstrzymanie się od niego. W recepcji czytelniczej uzasadnieniem takiego przetrwania „reliktu archaicznych wierzeń” jest postrzeganie go przez filtr konwencji poetyckiej. „Na tym drugim poziomie czytania — pisze Culler — funkcją apostrofy jest konstytuowanie spotkań ze światem jako relacji pomiędzy podmiotami” (*to constitute encounters with the world as relations between subjects*)⁵⁰.

Z tym, że poza prostą strukturą opozycyjnego modelu Ja — Ty istnieje jeszcze domagający się dostrzeżenia aspekt publicznego udostępnienia dzieła. W kontekście uznania obecności audytorium zwroty do przedmiotów nieożywionych pozwalają założyć trzeci poziom lektury, na którym „wołacz apostrofy jest wybiegiem, używanym przez głos poetycki do ustanowienia z przedmiotem stosunku, pomagającego w ukonstytuowaniu siebie”⁵¹. Tego rodzaju apostrofa pozwala więc, według Cullera, ustanawiać pozycję wzniosłego poety i wizjonera: „[...] wezwanie (inwokacja) staje się figurą powołania” (*invocation is a figure of vocation*)⁵². Jest ucieleśnieniem roszczenia poetyckiego, aktem rytualnym, w którym już „pozbawione semantycznego odniesienia O apostrofy wskazuje na inne apostrofy, a w ten sposób na źródło i konwencje wzniosłej poezji”⁵³. Na omawianym poziomie rozumienia Ty, skierowanego „do rzeczy, które innej mowy nie mają prócz tego, że są”, nawiązywanie specjalnej z nimi relacji jest drogą tworzenia się poetyckiej „persony”. Natomiast na ostatnim poziomie Culler proponuje zakwestionowanie statusu dotychczas przyznawanego dla „Ty struktury apostroficznej”. Rozważenia wymaga bowiem paradoks, że „figura, która wydaje się ustanawiać relacje pomiędzy podmiotem a innym, może być faktycznie czytana jako akt radykalnego uwewnętrznienia i solipsyzmu”⁵⁴.

Culler, odróżniając w poezji dwie główne siły: narracyjną i apostroficzną, wskazuje lirykę jako przykład triumfu tej drugiej. Gdy

⁵⁰ Ibidem, s. 156.

⁵¹ Ibidem, s. 157: *the vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship which helps to constitute him.*

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem, s. 158: *Devoid of semantic reference, the O of apostrophe refers to other apostrophes and thus to the lineage and conventions of sublime poetry.*

⁵⁴ Ibidem, s. 162: *this figure which seems to establish relations between the self and other can in fact be read as an act of radical interiorization and solipsism.*

poezja epicka relacjonuje zdarzenia, liryka sama próbuje być wydarzeniem. I to właśnie zasługa apostrofy, która oddala problem reprezentacji zdarzenia, podsuwając w zamian swój specyficzny czas, w którym nie spełnia się nic poza „zdarzeniem dyskursu” (*fictive, discursive event*), jakim jest dany utwór poetycki. Na tle rozważań Jonathana Cullera wydaje się zatem uzasadnione poszukiwanie strategii adresata w poezji nowoczesnej w oderwaniu od przekraczanych w niej ograniczeń retorycznej konwencji apostrofy. Ciekawym wyzwaniem powinno być również śledzenie komunikacji poetyckich w aspekcie ich przemieszczania się poza wymiar „udramatyzowanego głosu”, spoza którego wyłaniać ma się obraz poety. Liryczną relację chciałbym zatem potraktować jako pole możliwości dla konstytuowania się „świata Ty” — konsekwencję wydarzenia werbalnego, a nie wyłącznie jako retoryczno-rytualny efekt posługiwania się apostrofą, zamknięty przez Cullera w obrazowej formule: *spectacle of himself*.

Oda

Wskazywane przez autora *The Pursuit of Signs* konsekwencje operowania apostrofą dość często zjawiają się w literaturze wraz z odą. Ta „praforma liryzmu”, najwyższy i najpełniejszy wymiar wiersza w ocenie Horacego, a wiele epok później synonim poezji także w przekonaniu Mallarmégo⁵⁵, nierozzerwalnie wiąże się z tradycją dedykowania lub czytelnego adresowania dzieła poetyckiego. Apostrofa jest więc figurą ody. Znakomicie ujął to w *Wykładach poetyki* Sarbiewski, nazywając „początek ody jej duszą, jak przeciwnie duszą epigramatu — jego zakończenie”⁵⁶. Tradycje gatunku wywodzą się oczywiście

⁵⁵ Zob. rys dotyczący przemian świadomości historycznoliterackiej „ody” od starożytności aż do symbolisty Paula Claudela, pt. *L'Ode ou le lyrisme parfait*. En: J.-M. Maulpoix: *Du lyrisme*. Paris 2000, s. 151—188, a także monografię T. Kostkiewiczowej: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*. Wrocław 1996. Poza tym: J. Tynianow: *Oda jako gatunek retoryczny*. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970.

⁵⁶ M.K. Sarbiewski: *Wykłady poetyki*. Tłum. S. Skimina. Wrocław 1958, s. 78.

z dwu skrajnych i uzupełniających się modeli, ustanowionych przez chóralne ody olimpijskie Pindara oraz osobiste, powszednie *Carmina* Horacego. Niemniej jednak z epoki na epokę oda stawała się gatunkiem o coraz bardziej wyczuwalnej anachroniczności, przez to też kojarzona jest współcześnie raczej ze „stylem wysokim”, patosem i podniosłym charakterem wypowiedzi. „Stanowiła cenny dar dla kierunków klasycyzujących w poezji” — zauważa Zdzisław Łapiński — postrzegający jej XX-wieczną funkcję, z punktu widzenia twórców, jako „znak zadomowienia w tradycji europejskiej i przynależności do wybranego grona jej strażników”⁵⁷.

W poezji polskiej XX wieku oda stanowiła wyraźne zjawisko w okresie międzywojennym. Obecna była zarówno w twórczości skamandrytów (Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Jarosława Iwaszkiewicza), jak i w poezji awangardowej. Oprócz kwestii formalnych i funkcjonalnych stylizacji związanych z częścią tego dorobku (do którego przynależą jeszcze *Ody olimpijskie* Iwaszkiewicza, 1948) dziś podkreślić trzeba przede wszystkim retoryczne piętno odcisnięte przez odę w wierszach Juliana Przybosia, Jalu Kurka, Tadeusza Peipera czy Jana Brzękowskiego, co oznacza: dominację drugiej osoby lub upersonifikowanej abstrakcji, „rezygnację z siebie na rzecz jakiegoś ty”, „retoryczne rozłożenie napięć intonacyjnych”⁵⁸. Edward Balcerzan pokazał m.in. na przykładzie ody z lat dwudziestych, jak „postromantyczny model genologii” burzy klasyczne kanony. Nazwa gatunkowa, odsyłająca odbiorcę do tradycji, zderza się w tekście ze stałym załamywaniem się modelu klasycznego, wskutek czego np. oda okazuje się „gatunkiem niemożliwym”⁵⁹ w danej rzeczywistości komunikacyjnej. Taki „porządek nieody” pojawia się np. w *Odzie do chleba* Tytusa Czyżewskiego. Z kolei *Oda na spadek funta* Jerzego Zagórskiego wciela wskazaną przez Boileau ideę *beau désordre* w postaci „lirycznego zamieszania monetarnego” (Wyka), dając „katastroficzny wyraz wydarzeniom giełdowym”⁶⁰. Opiewanie porażek zamiast zwy-

⁵⁷ Z. Łapiński: *Oda*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 750.

⁵⁸ Zob. J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego...*, s. 234.

⁵⁹ E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918—1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Red. H. Kirchner, M.R. Prąglowska, Z. Żabicki. Seria II. Wrocław 1974, s. 167—169.

⁶⁰ K. Wyka: *Wspomnienia o katastrofizmie*. [1957]. W: *Idem: Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 318.

cięstw i rzeczy błahych zamiast wzniosłych staje się wyznacznikiem antyody, której nb. nieliczne już tylko przykłady pojawiają się w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku.

Wcześniej jednak oda stała się ważnym gatunkiem socrealistycznego panegiryzmu, „tekstem ofiarowanym” nowym herosom: Stalino- wi, Dzierżyńskiemu, Bierutowi. Do najpopularniejszych realizacji należała *Oda majowa* Mieczysława Jastruna. Jak pisze o „epizodzie socrealistycznym” ody Teresa Kostkiewiczowa, „gatunek i jego nazwa stają się elementem swoistej manipulacji”, okazują się jedynie „etykietą uwypuklającą wzniosłe intencje autora”⁶¹. Późniejsze, nowoczesne nieody odzegnują się często w ogóle od apostrofy, jak np. *Oda-Bóg* Stanisława Grochowiaka, *Oda* Wiktora Woroszyńskiego; albo też ich autorzy wybierają manifestacyjnie nieklasycznego adresata: *Oda do rozpacz* Jana Twardowskiego, *Oda do nicości* Julii Hartwig, *Oda do miękkości* Adama Zagajewskiego, *Oda do litości* Wojciecha Wencła, *Oda do kozy* Romana Bąka. Utwory te, operujące nazwą gatunkową, mieszczą się w polu rozwiązań, które — za tytułem wiersza Konstantego Pużyny — można by określić mianem *Ody negatywnej*. Jej przykładem jest również, w moim przekonaniu, *Oda do rąk* Haliny Poświatowskiej. Utwór, w którym tradycyjna, panegiryczna oprawa zderrza się z ewokacją ludzkiej słabości i samotności. Ale obok „ody negatywnej”, w tym operującej „utajonym patosem”, jak o wspomnianym wierszu i tomie Poświatowskiej pisze Kostkiewiczowa⁶², możliwe są współcześnie i takie zbiory dokonań, które, jak np. część poezji Zagajewskiego, wdrażają ideę gatunku także poza zastosowaniem samej jego nazwy.

Sens tych działań znajdziemy wyartykułowany wprost, akurat w operującej nazwą gatunkową, *Odzie na śmierć rzeźnika* z tomu *List. Oda do wielości* (1983): „Sam piszę ody na cześć zwykłego życia”. Jak zauważa Teresa Kostkiewiczowa, „bez gatunkowych identyfikacji obywają się najczęściej liryki będące wzniosłą pochwałą rzeczy i zjawisk, w których wyostrzony zmysł poety odnalazł cechy uderzającej wielkości i niezwykłości”⁶³. Z kolei, tradycyjną poetycką wzniosłość próbuje odbudowywać przy pomocy *Ody do Jana Jakuba Rousseau*

⁶¹ T. Kostkiewiczowa: *Oda w poezji polskiej...*, s. 346—347.

⁶² Ibidem, s. 361.

⁶³ Ibidem, s. 399.

jesiennej (utworu przytoczonego przez Miłosza w *Traktacie poetyckim*, lecz napisanego jako tekst odrębny wcześniej, inc. *O październiku...*), Zdzisław Łapiński stawia inspirującą tezę, pisząc, że „Oda była zatem gatunkiem, o którym Miłosz mówił, podczas gdy pozostałe formy — gatunkami, którymi mówił”⁶⁵.

Wynikało to z faktu, że traktował poeta odę jako „znak konwencji w stanie czystym, potencjalnym”⁶⁶. Obserwujemy zatem bardzo przekonywający, choć paradoksalny przykład, jak gatunek, którego „duszą” jest struktura apostroficzna, buduje przestrzeń autokomunikacji. Ciężenie owej „czystej konwencji” w tekstach sięgających po ton ody nie sprzyja zatem wywoływaniu adresata. „Gramatyka genologiczna”, w odniesieniu do sytuacji wiersza, wykazuje pozorny sens jakiegokolwiek odwzorowywania podczas jego lektury oczywistych zasad gramatycznych. Mimetyczny gest zdań, pragnących ułożyć się w odę, skierowany jest zatem bardziej — jak tego zresztą chce cytowany już wielokrotnie Culler — na naśladowanie samego aktu poetyckiego niż odtwarzanie pierwotnych formuł magicznych.

Alotropy

Chciałbym zwrócić uwagę na figurę adresata, która, w moim przekonaniu, ujawnia, w swojej niewątpliwej specyfice, pewną charakterystyczną cechę omawianego tu w ogóle fenomenu lirycznej drugiej osoby. Oto fragment wiersza Haliny Poświatowskiej:

Saskia
dlaczego umarłaś
czy zabrakło twoim palcom doskonałości kształtu
ustom — doskonałości barwy
kolczykom — światła
byłaś kształtem i kolorem
światło

⁶⁵ Idem: *Oda, gatunek oświecony*. W: Idem: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londyn 1988, s. 81.

⁶⁶ Ibidem.

obejmowało cię jak oczy kochanka
 Saskia
 dlaczego umarłaś

„O której Saskii mówi się w tym wierszu: prawdziwej czy utrwalonej na obrazie?”⁶⁷, pyta Grażyna Borkowska. Na tak postawione pytanie nigdy nie damy, rzecz jasna, jednoznacznej odpowiedzi. Zapytajmy więc inaczej: do której Saskii zwraca się podmiot wiersza? Nie ma chyba wątpliwości, że tylko do Saskii uobecnionej w tekście, powołanej w tekście tym do istnienia, choć przekraczającej jednocześnie jego granice nieuchronnym napelnianiem się poetyckiej figury sensami spoza wiersza: fragmentami biografii Rembrandta, recepcją portretu jego żony, literackimi i malarskimi wizerunkami śmierci, zagadnieniami z zakresu estetyki czy wreszcie przesłaniami, jakie są przypisywane „rozmowom z umarłymi”. Podobną sytuację wykreowała Poświatowska w wierszu inc. *świętemu Erazmowi rozpięto ręce*:

[...]
 święty Erazmie
 męczenniku krzyża
 daj mi lustro
 czyste płaskie
 żebym zobaczyła
 najprawdziwszą twarz moją

Modlitewna prośba stwarza postać Ty lirycznego na poziomie literackiej reprezentacji. Pytanie o związek wierszowej postaci np. z obrazem Nicoalsa Poussina *Męczeństwo św. Erazma*⁶⁸ wskazuje na potrzebę określenia funkcji obrazowania ekfrastycznego w tekstach apelatywnych. Wydaje się bowiem, że w przypadku liryki zwrotu do adresata nie chodzi wcale o „uobecnianie przez unaocznianie” czy dyskurs o obrazie, mający niejako zastąpić opisywane dzieło sztuki⁶⁹.

⁶⁷ G. Borkowska: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków 2001, s. 72. Autorka wiele uwagi poświęciła zjawisku ekfrazy w wierszach poetki.

⁶⁸ Zob. analizę G. Borkowskiej w: ibidem, s. 155–157.

⁶⁹ Obszerną literaturę w tym zakresie podaje M.P. Markowski: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

W komunikacji możliwej dochodzi do przekroczenia relacji deskrypcji, polegającego na przesunięciu akcentu z kontekstu na kontakt. Wykorzystując opozycję Michaela Davidsona wierszy malarskich, które „atakują statyczną *ekphrasis*”, i tych, które ją wyłącznie „uprawomocniają”⁷⁰, możemy przyjąć, że utwory przywołujące adresata należą zdecydowanie do pierwszej grupy. Dobrym przykładem jest tu np. tekst Czesława Miłosza:

O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, różowa
sutka, w obnażonej twojej nagości, Judyto!

Z wyobrażeniem ciebie oni, biegnący do
ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich
pocisków, spadający w dół, w zgniliznę!

O, lite złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami
drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożeganie!

Oczywiście autor już w podtytule zaznacza, że wiersz odnosi się do szczegółu obrazu Gustava Klimta *Judyta i Holofernes I*. Postać z biblijnej Księgi Judyty, apokryficznej heroiny, zaktualizowana została zarówno na obrazie z 1901 roku, jak i w wierszu napisanym niemal w sto lat po nim, jako demoniczna *femme fatale*. Ale mimo wszystkich, dających się wskazać bez trudu, elementów zwerbalizowania plastycznych przedstawień (zwłaszcza w dwuwersach okalających) tekst Miłosza manifestuje przede wszystkim samowystarczalność własnego tworzywa. Nieco natrętne *O* apostrofy „wskazuje na inne apostrofy, a w ten sposób na tradycję i konwencje wzniosłej poezji” (Culler). Takie rytualne ogłoszenie „roszczenia poetyckiego” podkreśla materiałową wręcz odrębność wszystkich konstytuujących się w wierszu figur. Pretensji zawartej w trzech środkowych wersach nie można nb. powiązać bezpośrednio ani z okołobiblijnym przekazem, ani z dziełem Klimta. Generuje ona wyłącznie świat możliwy wiersza. Dzięki niemu powstaje Judyta Miłosza, efekt swoistej przemiany alootropowej pozwalającej tej samej figurze osobowej, niczym fizycznym

⁷⁰ M. Davidson: *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. Tłum. P. Mróz, A. Warmiński. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. T. 3. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1991, s. 48–49.

fenomenom, istnieć w różnych formach i stanach: dyskurs apokryficzny, przestrzeń malarska, świat możliwy wiersza. W każdej z nich jest ona tą samą postacią Judyty, będąc zarazem czymś materialnie innym, nie wynikłym bynajmniej z prostego procesu językowego naśladowania wizerunku zawartego w innym tworzywie. Zwykły opis, odwzorowywanie innego dzieła sztuki nie wymaga wszakże zwrotów do Ty. Tekst „atakujący statyczne *ekphrasis*” przestaje być „wierszem o obrazie”, przechodząc od aktu percepcji do aktu komunikacji. Z podobnym przejściem możemy mieć do czynienia także w obrębie samej literatury, czego dowodem jest *Rozbieranie Justyny*:

Wypaliły się dawno świece, Justyno.

Inni ludzie chodzą po twoich nadniemeńskich ścieżkach.

A ja wstępuję w związek z tobą prawie miłosny,

Dotykając twego ciężkiego, czarnego warkocza,

Który właśnie rozpuszczasz, ważąc w dłoni

Twoje obfite, na pewno, piersi, patrząc w lustrze

Na twoje oczy szare i bardzo czerwone wargi.

[...]

To bez wątpienia Justyna z *Nad Niemnem*, ale ożywiona poza powieścią na prawach figury alotropowej, skazana tym samym na wieczną terażniejszość alternatywnej, lirycznej egzystencji⁷¹. Z kolei w innym wierszu Miłosza: *Do Laury* nowym życiem (lirycznej adresatki) zostaje obdarzona bohaterka sielanki Karpińskiego, ale jedynym praktycznie sygnałem tej identyfikacji i przemiany zarazem, pomijając niejednoznaczny przecież tytuł, jest „strukturalna reminiscencja formy”⁷². W obydwu wskazanych przypadkach literackich, podobnie jak w „tekstach ekfrastycznych”, trudno mówić o przedstawieniu adresata. Ten bowiem, kto jest w nim w pełni rozpoznawany, sytuuje się gdzie indziej, poza światem wiersza. Jak w pytaniu postawionym do wiersza Poświatowskiej, które lokalizuje Saskię — „prawdziwą czy

⁷¹ *Rozbieranie Justyny* w świetle pozapowieściowych kontekstów (dokumentów) omawia J. Błoński: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 118—121. Wiersz staje się dla Błońskiego pretekstem do wyznaczania „zenitu Miłoszowej poetyki”: „Wszystkim znaleźć — choćby skromne — miejsce w przemienionym, ocalonym sztuka światie”.

⁷² Odwołuję się tu do typologii „strategii intertekstualnych” S. Balbusa: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990.

utrwaloną na obrazie”? Tymczasem komunikacja liryczna uaktywnia, usytuowaną poza tym dylematem, adresatkę możliwą, co widać znakomicie w innym spośród tekstów zorientowanych na płótna Rembrandta, *Gdy już nic nie zostanie* Stanisława Grochowiaka:

[...]

Chcę cię mieć nagą w krajobrazie ciemnym

Gęstym od brązów świeczników waz

Z których niech dymi waniliowy poncz

W rozdęte chrapy nieruchomych dogów

Czuł tę potrzebę Rembrandt kiedy Saskię

Malował coraz w śmierć swą odchodzącą

[...]

Adresatkę znajdujemy tu w okolicznościach poprzedzających stan właściwy dla obrazu („Kiedys usadzę cię nagą wśród przepychu...”, „Chcę cię mieć...”). Dopiero może zostać weń wkomponowana, jednak zarówno jako już upoetyczniona Saskia-zona malarza, jak i — w tym wypadku równie dobrze — jako ktoś nieco trudniejszy do zidentyfikowania. Świat wokół Ty stwarza tu bowiem, przede wszystkim, ekspresja estetyczno-erotycznych pragnień, a nie próba „naśladowania” tego, co malarskie. Zresztą takie działanie twórcze nie dotyczy wyłącznie sposobu kształtowania adresata: „Zapach też zostanie zatrzymany — pisze na temat omawianego wiersza Grochowiaka Jacek Łukasiewicz — ale już nie w obrazie malarskim, lecz poetyckim, synestezyjnym”⁷³. Komunikacja poetycka, „wychodząc” zatem od portretu, z każdym zdaniem przesłania go coraz bardziej i w końcu usuwa wręcz z pola widzenia⁷⁴. W to miejsce pojawia się specyficznie poetycki, zawsze nie dokończony „portret imaginacyjny”. Liryczną

⁷³ J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002, s. 167.

⁷⁴ Można powtórzyć tu słowa E. Balcerzana zapisane w jego studium dotyczącym „tłumaczenia intersemiotycznego (transmutacji)”: „Zajmujemy się partykularyzmem liryki. Wiedza malarska wzbogaca odbiór wiersza, ale sama nie stanowi celu prymarnego”. Zob. Idem: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 32. Na temat problemów pojawiających się na styku „malarskości” i „nawiązań intertekstualnych” zob. S. Wyślouch: *O malarskości literatury*. W: Eadem: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001, s. 75—94.

drugą osobę organizuje w ten sposób „złączenie” poszczególnych aktów mowy wciągnięte do gry konwencji i w proces konkretyzacji intertekstualnej.

Bóg jako adresat

„Komunikacje możliwe”, rodzące się wskutek łączenia serii przywoływanych w ich obrębie działań mimetycznych, scalają także, na poziomie literackiej reprezentacji danego tekstu, adresata bliskiego bądź tożsamego z Ty modlitwy. Bóg jako adresat rzeczywiście bywa w pragmatycznym uproszczeniu stawiany w jednym szeregu np. z pojęciami abstrakcyjnymi⁷⁵ albo też dyskretnie przemilczany. Z teologicznego, nawet wyłącznie w rozumieniu teologii słowa literackiego⁷⁶, punktu widzenia kłopotliwe byłoby przecież w przypadku takiej relacji operowanie pojęciem „komunikacja bezapelacyjnie niezwrótta”. Lingwistyczne analogie, kształtowane niejako ponad specyfiką poezji, zastawiają same na siebie semantyczną pułapkę. W tym kontekście pytanie o „fortunność” poetyckiej modlitwy Richard Ohmann uznaje raczej za trudne i nie pozostaje mu nic innego, jak zbyć je żartem⁷⁷.

⁷⁵ Zob. np. klasyfikację „drugiej osoby” w artykule M. Michalskiego: *Podmiot w dyskursie literatury filozofującej*. W: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan i W. Bolecki. Warszawa 2000, s. 126–127. Wyróżnione „ty konkretne”, obok „ty zastępującego ja indywidualne” i „ty ogólnoludzkiego”, obejmuje apostrofy do Boga, pojęć abstrakcyjnych, cytowanych pisarzy. M.R. Mayenowa z kolei zastanawia się nad „wariantem formalnym” tekstów, w których „miejsce ty zajmuje Bóg, przedmiot nieożywiony lub nazwa abstrakcyjna”. Zob. Eadem: *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. [1974]. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław 1987, s. 22.

⁷⁶ Rozróżnienie „teologia literatury” i „teologia w literaturze” w: S. Sawicki: „*Sacrum*” w literaturze. W: Idem: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981, s. 172–192. „Teologię słowa literackiego” definiuje ks. Jerzy Szymik jako „próbę systematycznego opracowania tego, co teologia ma do powiedzenia na temat literatury, »w« literaturze i samej literaturze”. Zob. Idem: *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza. Teologia literatury*. Katowice 1996, s. 34–35.

⁷⁷ R. Ohmann: *Literatura jako akt*. [1973]. Tłum. B. Kowalik, W. Krajka. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 1. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 204.

Dodajmy jeszcze, że mamy tu do czynienia z wyrazistą i jakże odrębną grupą „adresatów *sacrum*”. Teologiczny układ odniesienia utworu obejmuje oprócz Boga: Matkę Boską, Chrystusa, Anioła. Składnikiem topiki chrześcijańskiej jest ponadto Szatan bądź Diabeł.

W wierszu ta grupa adresatów anektuje niewątpliwie własną przestrzeń „świata możliwego” udostępnianego jednak tradycyjnie przez „zapożyczenie własności świata realnego”, czyli kopiowanie aktów mowy właściwych modlitwie. Bóg poetów staje się „adresatem przedstawionym” podległym działaniu „ruchu konwencji”. Modlitwa poetycka nie może być modlitwą w sensie ścisłym i tak jak inne wiersze pozostaje „komunikacją możliwą”. W odniesieniu do Miłosza ks. Szymik stosuje wartość przytoczenia kwalifikację tekstu jako będącego „na pograniczu modlitwy”⁷⁸. Jedną z jej granic, uznaną w praktykach mistycznych, jest — jak wiadomo — milczenie w obliczu Boga. Jak pisze Simone Weil, niemal powtarzająca XVII-wieczne definicje Jeane-Marie Guyon, „Modlitwa jest uwagą w stanie czystym”⁷⁹. Dlatego też twórcza pokusa do prywatnej liturgii traktowana być może jako naruszanie kontemplacji i dążenie do zacierania granicy między sztuką a religią, w której modlitwa jest na swoim właściwym miejscu⁸⁰. Nie wdając się w — nie uprawnione tu kompetencją autora — dywagacje teologiczne, poziom literackiej reprezentacji dzieła wypada uznać w kontekście prowadzonych obserwacji za teren *pro-fanum*, rozumiany literalnie jako miejsce przed świątynią, pozostające pod jej osłoną, ale wyjęte spod sakralnych zakazów i ograniczeń⁸¹. Na tym obszarze poetycka modlitwa pozostaje tylko „spektaklem modlitwy” — mimo wszystko *verbum vulgare*. Możliwość *sacrum* wiązałaby się z pozio-

⁷⁸ Ks. J. Szymik: *Problem teologicznego wymiaru dzieła...*, s. 319.

⁷⁹ S. Weil: *Wybór pism*. Tłum. Cz. Miłosz. Kraków 1991, s. 148. W ujęciu Jeane-Marie Bouvier de la Motte-Guyon (1648—1717) modlitwa czysta jest nie-dyskursywna, jest „głębokim skupieniem”. Zob. na jej temat m.in.: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 7. New York 1910; także: J. Kristeva: *Un pur silence: la perfection de Jeanne Guyon*. En: Ead em: *Histoires d'amour*. Denoël 1983, s. 366—393. „Uwaga jest naturalną modlitwą duszy”, to z kolei słowa Malebranche’a z eseju o Kafce Waltera Benjamina (przywołuję za: P. Celan: *Meridian*. Tłum. F. Przybylak. W: Idem: *Utwory wybrane...*, s. 335).

⁸⁰ Zob. Cz. Miłosz: *Radość i poezja*. „Res Publica Nowa” 1993, nr 3.

⁸¹ Zob. M. Porębski: *Artysta i sacrum*. W: *Sacrum i sztuka*. Oprac. N. Cieślińska. Kraków 1989, s. 131.

mem recepcji w ramach — powtórzmy za Władysławem Stróżewskim — „szczególnego przeżycia estetyczno-numinotycznego” w „procesie konkretyzacji numinotycznej”⁸².

Literackie konwencje Boga jako adresata w poezji współczesnej zdają się odpowiadać, w znaczącej przynajmniej części, procesowi nazwanemu przez Umberta Eco w komentarzu do estetyki średniowiecznej — „pansemiozą metafizyczną”: „[...] skoro imiona przypisywane przez nas Bogu — relacjonuje Eco myśl Dionizego Areopagity — są nieadekwatne, to należy [...] wybierać je tak, by były możliwie nieforemne, niewiarygodnie nieodpowiednie, prowokacyjnie obraźliwe, nadzwyczaj zagadkowe”⁸³.

Szczególną inwencję wykazuje tu np. Stanisław Barańczak. W jego wierszach spotkamy „boskie Ty” w apostrofach takich, jak: „Radio-
logu Bez Twarzy”, „Fachowy Psychoterapeuta”, „Łaskawy Czytelniku”. Podmiot z wiersza Jana Polkowskiego zwraca się do „Wielkiego Zdradzonego”. Czesław Miłosz, bliski topice „Boga-artysty”, napisze z kolei: „Obdarowałeś mnie, Boże-Czarodzieju”; a przywołując formuły Mickiewiczowskiego Arcy-Mistrza: „Sztukmistrzu, rozkładaj swoje instrumenty”; także: „O Najwyższy, zechciałeś mnie stworzyć poetą”. Podobnie rzecz się ma w liryku Joanny Pollakówny: „Czy waha się Twa ręka, Rysownika Święty”. W *Modlitwie* Mieczysława Jastruna przeczytamy: „Który trzymasz rozdzielcze tablice” i „Duchu wiecznej przemiany materii”. U Zagajewskiego mamy do czynienia z Bogiem ukrywającym się w tym, co widzialne: „ty który kryjesz się w jarzębinach jak gil”. „Prowokacyjna obraźliwość” obecna jest w *Modlitwie* Kornhausera: „Ojcie nasz, któryś jest szalony”, u Barańczaka: „Ojcie nasz, który nic nie wiesz”, u Stabry: „Boże miłości czyżbyś był mordercą”. W innej tonacji u Poświatowskiej: „odarty ze świetności jak styczniowe drzewo, płonący ze wstydu w brunatnym cieple pnia”. Z kolei wiersz Kamińskiej przypomina o tradycyjnych możliwościach zastępowania boskiego imienia: „Przybądź Słowo najcichsze”, a Leszek A. Moczulski o tradycyjnej sym-

⁸² W. Stróżewski: *O możliwości „sacrum” w sztuce*. W: *Sacrum i sztuka...*, s. 23—37. Zob. także na temat *numinosum*: R. Otto: *Świętość*. [1963]. Tłum. B. Kupis. Warszawa 1999.

⁸³ U. Eco: *Sztuka i piękno w średniowieczu*. Tłum. M. Olszewski, M. Ząbłocka. Kraków 1994, s. 92—96.

bolice: „Ty, który jesteś krzakiem ognistym”. W *Modlitwie Pana Cogito-podróżnika* Zbigniewa Herberta spotykamy laudację skierowaną do „Boga-uwodziciela”:

[...]

dziękuję Ci Panie że stworzyłeś świat piękny i różny

a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze
i bez wybaczenia.

„Uwiedziony pięknem świata”⁸⁴ dziękuje przede wszystkim za świat kultury istniejący jako możliwość naśladowania boskiego gestu kreacyjnego.

Podmiot modlitwy napisanej przez Ryszarda Krynickiego deklaruje z kolei znamiennej powściągliwość w sposobie przywoływania boskiego adresata:

[...]

o, Wszechwiedzący,

Którego Imienia

tak rzadko ośmielam się używać, [...]

Ty poetyckiej modlitwy wypracowuje bowiem swój sens przede wszystkim w ogromie tekstów poprzestających na formalnych wyznacznikach apelatywności, czyli zaimkach, czasownikach: „Modłę się do Ciebie” (Krynicki). Kierowane do Boga wyznania, prośby, dziękczynienia tworzą bez wątpienia jedną z najobfitszych wspólnot semantycznych w zakresie *explicite* tej poezji polskiej drugiej połowy XX wieku. W interesującym nas obszarze liryki inwokacyjnej Wojciech Gutowski⁸⁵ wyróżnił, we współczesnej poezji religijnej, trzy podstawowe typy relacji Ja — Ty:

1. Sytuację wyznania błagalnego.
2. Sytuację wyznania wielbiącego (sfera epifanii).
3. Sytuację wyznania polemicznego (sfera krytyki i buntu).

⁸⁴ Zob. interpretację tego wiersza: D. Opacka-Walasek: *Uwiedziony pięknem świata. O „Modlitwie Pana Cogito-podróżnika” Zbigniewa Herberta*. W: *Interpretacje aksjologiczne*. Red. W. Panas, A. Tyszczyk. Lublin 1997, s. 281–297.

⁸⁵ Zob. W. Gutowski: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994, s. 164.

Typologia ta obejmuje, rzecz jasna, dominanty charakterystyczne zwłaszcza dla wierszy z lat osiemdziesiątych. Uchwycenie większej liczby różnicowań wymagałoby poszerzenia skali przedsięwzięcia. Oprócz liryków Czesława Miłosza trzeba byłoby poddać analizie, pośród wyrazistych propozycji konstruowania relacji z „Bogiem jako adresatem”, m.in. dokonania ks. Jana Twardowskiego, Kazimierzy Iłłakowiczówny, Romana Brandstaettera, Anny Kamieńskiej, Joanny Pollakówny, Jana Polkowskiego. Swoistym fenomenem w omawianym zakresie jest tzw. poezja kapłańska. Badanie sygnalizowanych konwencji „boskiego Ty” nie stanowi jednak przedmiotu poszukiwań mieszczącego się w charakterze niniejszej pracy. Jakkolwiek zaznaczmy, że rozległość zagadnienia określająca sama dla siebie autonomiczny wątek badawczy, jak również ścisły związek z kontekstem teologicznym nie są wyłącznymi powodami odstąpienia przeze mnie od problematyki adresata sakralnego.

Istotne ku temu przesłanki tkwią także w zasadach kształtowania się samej „komunikacji możliwej”, zwłaszcza poddawanej interpretacyjnemu wypełnieniu w aspekcie kluczowego dla nas oglądu „adresata jako świata”. Uobecnienie problemu możemy, moim zdaniem, odnaleźć w wierszu Stanisława Barańczaka *Widokówka z tego świata*:

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zamieszkałem w punkcie,
z którego mam za darmo rozległe widoki:
gdziekolwiek stanąć na wystygłym gruncie
tej przypląszonej kropki, zawsze ponad głową
ta sama mroźna próżnia
milczy swą nałogową
odповідź. Klimat znośny, chociaż bywa różnie.
Powietrze lepsze pewnie niż gdzie indziej.
Są urozmaïcenia: klucz żurawi, cienie
Palm i wieżowców, grzmot, bufiasty obłok.
Ale dosyć już o mnie. Powiedz, co u Ciebie
Słysząc, co można widzieć,
Gdy się jest Tobą.

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zawarłem się w chwili
dumnej, że się rozrasta w nowotwór epoki;
choć jak ją nazwą, co będą mówili
o niej ci, co przewyższą nas o grubą warstwę
geologiczną, stojąc

na naszym próchnie, łgarstwie,
niezniszczalnym plastiku, doskonaląc swoją
własną mieszankę śmiecia i rozpaczy —
nie wiem. Jak zgniatacz złomu, sekunda ubija
kolejny stopień, rosnący pod stopą.
Ale dość już o mnie. Mów, jak Tobie mija
czas — i czy czas coś znaczy,
gdy się jest Tobą.

Szkoda, że Cię tu nie ma. Zagłębiam się w ciele,
w którym zaszyfrowane są tajne wyroki
Śmierci lub dożywocia — co niewiele
różni się jedno z drugim w grząskim gruncie rzeczy,
a jednak ta lektura
wciąga mnie, niedorzeczny
kryminał krwi i grozy, powieść-rzeka, która
swój mętny finał poznać mi pozwoli
dopiero, gdy i tak nie będę w stanie unieść
zamkniętych ciepłą dłonią zimnych powiek.
Ale dosyć już o mnie. Mów, jak Ty się czujesz
z moim bólem — jak boli
Ciebie Twój człowiek.

Pytanie o adresata wydaje się w przypadku tego wiersza nie nastręczać większych trudności — miejsce zaimków możemy wypełnić słowem Bóg i znaczenie tekstu pozostanie czytelne. „Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie” — zdaje się powracać, niczym w serii odwróconych odbić, echo *Rozmowy wieczornej* Mickiewicza. Ale czy w postawieniu na jednego adresata zachowany zostanie sens rodzący się w możliwościach, jakie stwarza nieokreśloność jakiegoś Ty, Cię, Tobą, Twój? Przypomnijmy pytania Gadamera stawiane lirykom Celana:

Czy jest sens pytać, kim jest owo Ty? Na przykład pytać: Czy jest to bliski mi człowiek? Mój bliźni? Czy zgola Ten, który jest najbliższy i najbardziej odległy — Bóg? Niepodobna rozstrzygnąć [...]. Mowa zwraca się do kogoś, jest celowo ukierunkowana, ale nie ma przedmiotu — prócz tego, który zgłosi się na wezwanie, odpowiadając.⁸⁶

⁸⁶ H.-G. Gadamer: *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty?* W: *Idem: Czy poeci umilkną?* Tłum. M. Łukasiewicz. Bydgoszcz 1998, s. 70.

Odpowiadając zatem na pytanie o Ty, wskazujemy na „możliwość” określonej komunikacji zaproponowanej w wierszu. „Ty wypełnia się zawsze określoną treścią”, dodaje dalej Gadamer⁸⁷. W tekście Barańczaka zbiegają się treści co najmniej czterech konkurujących adresatów, uruchamiane na jego różnych poziomach, nie licząc, rzecz jasna, czysto wirtualnego Ty — „racji aktu pisania” (Lalewicz). Odślanianie różnic między nimi możemy rozpocząć od wskazania na wieńczącą poszczególnych strof: „punkt”, „chwilę” i „ciało”.

Pierwszy fragment, nazwijmy go przestrzennym, odnosi tytułowy „ten świat” do geografii drugiej osoby. Domyślny „tamten świat” może być Polską, Europą albo też każdym innym miejscem na ziemi, w którym przebywa osobowy adresat „widokówki” — inny człowiek. Jego świat może być także światem gorszym i biedniejszym od dostatniego i być może ładniejszego świata Ja — w każdej relacji łączy ich jednak „ponad głową/ta sama mroźna próżnia”. Widokówkowa wakacyjność przestrzeni skupionej „w punkcie” („klucz żurawi”, „cień palm”, „bufiasty obłok”), skrajnie uschematyzowana i trwale przypisana podmiotowi („zamieszkałem”, „mam za darmo widoki”), służy potrzebie zrozumienia sytuacji tego drugiego i obcego: „co można widzieć/Gdy się jest Tobą”?

W następnej strofie teraźniejszość chwili zostaje ukazana w relacji do przeszłości i przyszłości. Dominanta czasowa zwraca uwagę na możliwość adresata jako osoby zmarłej: „czy czas coś znaczy,/gdy się jest Tobą”. W przedstawieniu tematu śmierci dominuje wyrażenie ludzka, doczesna perspektywa rejestrująca rozkład i unicestwienie materii. „Tamten świat” oddzielony jest od „tego świata” przede wszystkim niszczyielskim rzemiosłem sekund. Praca czasu („jak zgniatacz złomu”) pomniejsza przestrzeń żywych, zmieniając ją co najwyżej w warstwę geologiczną. Kolorowy, schematyczny obrazek z życia bądź wakacji został zastąpiony naturalistyczną fotografią: „nowotwór”, „próchno”, „niezniszczalny plastik”, „mieszanka śmiecia i rozpaczy”.

Część trzecia wiersza, pod znakiem „ciała”, przynosi widzenie najogólniejsze, nie ograniczone czasem i przestrzenią. Obrazowa ogólność pozwala zlokalizować w tym widzeniu pojęcia definiowane w nieskończoności: Bóg jako adresat, wieczność i równie nieskończony na

⁸⁷ Ibidem.

tym tle mikrokosmos ludzkiego ciała. Tamten świat jest możliwym „zaświatem”. Bóg pojawia się jako element religijnej kwestii nieśmiertelności duszy, stawianej na tle lęku przed śmiercią ciała („finał poznać mi pozwoli”), a także jako adresat teologicznych dociekań w zakresie teodycei. Ból ciała wydobyty zostaje w puencie na wcześniej przygotowanym tle filmowych i literackich konwencji, obrazujących życie na ziemi w formule „niedorzecznego kryminału krwi i grozy”. Tak zwana realność postrzegana jest w perspektywie stawianych Bogu pytań jako rodzaj bytu intencjonalnego: „powieść-rzeka”, „kryminał”, a życie-*lektura* tych niewyszukanych ofert służy tylko konkretyzacji już zapisanego. Wejście w relacje z *sacrum* jawi się w tym przypadku jako autoironiczne przyjęcie roli „w dramacie, którego nie jestem autorem, albo którego zakończenie ktoś inny zna przede mną”, bycie „figurantem w dramacie zbawienia lub potępienia” (Lévinas)⁸⁸. W sumie pocztówkowe kwintesencje podmiotu wierzącego świadczą przede wszystkim o zapotrzebowaniu na jakąś „wido-kówkę z tamtego świata”. W jej oczekiwaniu zgłaszana jest nawet gotowość zamilknięcia: „Ale dosyć już o mnie”, która w przebraniu konwersacyjnej kurtuazji chowa — jak mierniam — sens wyartykułowany w cytowanym już liryku Mickiewicza: „Z Tobą ja gadam! słów nie mam dla Ciebie”.

Jest jeszcze czwarty adresat przedstawiony, który (ta sama możliwość dotyczy też Boga) uaktywnia się w obrębie całego utworu i daje rację ironii. Wszystkie trzy wymienione dotąd *explicite* Ty stanowią dla podmiotu lustro. Autokomunikacyjność zmaga się z apelatywnością — czwarte Ty zastępuje bowiem Ja indywidualne, które przegląda się wpierw w egzystencjalnym odbiciu siebie jako innego, następnie utożsamiając się z człowiekiem minionym, wyobraża sobie siebie jako umarłego oczami następnych pokoleń, by wreszcie przeprowadzić proces samopoznania w zlokalizowaniu „Boskiego lustra”⁸⁹. Punktem

⁸⁸ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 80.

⁸⁹ Zob. na ten temat interpretację wiersza *Podnosząc z progu niedzielnej gazetę* w: J. Dembińska-Pawełec: *Lustra*. W: *Eadem: Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999, s. 108–126. Na temat dysput z Bogiem w poezji Barańczaka podobnie pisał też A. Van Nieukerken: „[...] często odnosi się wrażenie, że TY jest w gruncie rzeczy *alter ego* JA”. Zob. *Idem: Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*. W: *Idem: Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska*

wyjścia do analizy tego wiersza były dla nas pytania stawiane tekstom Celana, spróbujmy więc podsumować odpowiedziami, jakich wobec nich udziela Gadamer:

Czy sam dla siebie jestem Ty, czy jest to ktoś drugi, jakiś bliski mi człowiek, czy też ten Najbliższy albo Najdalszy Bóg — tego nie można z góry rozstrzygnąć.⁹⁰

„Widokówka mówiona” Barańczaka, wykorzystując „gest konwersacyjny”, okiełznany rygiem wersyfikacji, jako zasadę organizującą, gra „figurami adresata”. Sięgnijmy, dla uwyrażnienia zasad tej gry, po podobny chwyt z wiersza *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*, tego samego autora. Trzy wywoływane tam rodzaje Ty odzwierciedlają analizowany układ:

— oddzielony przez strefy czasu
 — odgrodzony przez złoza ziemi
 — wyniesiony nad sfery nieba

Jednoczesna obecność sygnalizowanych typów Ty w ramach tego samego tekstu ułatwia uchwycenie ich specyfiki, w tym zwłaszcza odrębności adresata — Boga. Możemy ją zaakcentować, posiłkując się inspirującą analizą „stereotypów komunikacji literackiej”, dostrzeżonych w utworach narracyjnych przez Kazimierza Bartoszyńskiego⁹¹. Wyróżnienie wskazanych przezeń strategii nadania i odbioru bazuje na pojęciu „wspólnego kontekstu społecznego”. Tym samym skala ekspozycji wspomnianego kontekstu waha się, w zależności od określenia rzeczywistego bądź domniemanego stopnia owej wspólnoty, pomiędzy „strategią elipsy” a „strategią nadmiaru”. Istotne dla naszych rozważań typy strategii dotyczą adresata pozbawionego wiedzy o świecie

poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu. Kraków 1998, s. 301. Motyw Boga w poezji Barańczaka omawia szczegółowo K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 249—276.

⁹⁰ H.-G. Gadamer: *Czy poeci milkną?* [1970]. W: *Idem: Poetica*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 2001, s. 99.

⁹¹ K. Bartoszyński: *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971.

Ja — obcego. W przypadku obydwu cytowanych wierszy Barańczaka trzy zasadnicze kategorie Ty spełniają to wyjściowe założenie.

Rozgrywające się w wierszach „widowisko komunikacji” wykorzystuje jednak dwa, a nie trzy, stereotypy. Adresat boski wymusza niejako pojawienie się „strategii outsidera”, dla której naturalna jest przewaga słuchającego. Jeżeli istnieje tu w ogóle jakiś wspólny dla partnerów kontekst społeczny, to implikowany jest on tylko dla niego. Nadawca stanowi z kolei klasyczny przypadek kogoś „źle poinformowanego” o rzeczywistości, którą relacjonuje, nawet jeśli mówi o swoim własnym ciele. Autorem szyfrów i tajnych wyroków jest bowiem adresat. Identyfikacja jak w wierszu *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*, gdzie Bóg-adresat portretowany jest wręcz z atrybutami właściciela koncernu medialnego. Komiksowy wymiar tego wizerunku ma prawo kojarzyć się z obłąkańczą wizją magnata prasowego, wydającego w jednym z filmów o agencji 007 gazetę pt. *Jutro*:

[...]

Nie myśl, że nie doceniam tego, że łagodnie
oszczędzasz mnie, że nie chcesz mnie oniemić
wszystkim, że to jedynie okrucieństwo, zbrodnie
ledwie niektóre z tych, o jakich Ci wiadomo.
Przyznaj się, tylko nie kręć, tylko nie milcz:
tam, skąd patrzysz, drukuje się takie gazety.

Świat adresata staje się „współmożliwy” ze światem podmiotu wyłączone w zakresie dopuszczonym przez tego pierwszego. Świat ten („tam, skąd patrzysz”) dysponuje jednak własnymi kategoriami poznawczymi, które są z perspektywy Ja niedostępne.

Inaczej rzecz się ma w przypadku osoby zmarłej. Co ciekawe, ta „figura adresata” klasyfikowana jest najczęściej wspólnie z pojęciami i rzeczami, postaciami mitologicznymi i fantastycznymi, zjawiskami natury — „osoba niewłasna” dla Lewina⁹², model „komunikacji bezapelacyjnie niezwrótej” w ujęciu Okopień-Sławińskiej⁹³. W omawianych wierszach obserwujemy wszakże zbieżność horyzontów Ty zmar-

⁹² Zob. przykłady podawane przez J.I. Lewina: *Liryka w świetle komunikacji...*, s. 268.

⁹³ A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi...*, s. 81.

łego i Ty ożywionego. Na dobrą sprawę niewiele ich różni i bliżej im do siebie niż np. tekstowemu zmarłemu do greckich posągów, mebli Białoszewskiego czy „ptaszków” św. Franciszka. W obydwu przypadkach wypowiedź przewiduje porównywalne „tło aperceptywne”⁹⁴. Podmiot wiersza *Widokówka z tego świata* zaznacza wręcz wspólny kontekst, obejmując adresata-zmarłego formułą zaimka *nas*. Świat Ja i świat Ty są tylko nieznacznie przesunięte względem siebie w czasie: to dwie różne „chwile” tej samej wspólnoty. „Ciągłe jeszcze góruję nad tobą tą warstwą gliny”, podkreśla czasowy dystans podmiot w *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*. A że jest to dystans do rychłego pokonania, światy Ja i Ty nieuchronnie poszerzą wkrótce zakres wspólnie zrozumiałej przestrzeni. Korzystając z terminologii Bartoszyńskiego, „stereotyp komunikacyjny”, stosowany z uwagi na adresata-zmarłego, możemy zawrzeć w działaniu „strategii optymalizującej”. Ogranicza się ona do wybierania wypowiedzi wystarczających dla „implikowania kontekstu społecznego”⁹⁵, jak np. w cytowanym wierszu:

[...] i przyznaj, tylko nie kręć, nie fantazjuj:
kiedy żyłeś, nie mieliście takiej gazety.

W „komunikacjach możliwych”, obierających sobie za adresata Boga, świat jawi się jako zasłona, która w wydaniu Barańczaka może przypominać artystyczną zagadkę odczytywaną wręcz jako „kurtyna, oddzielająca człowieka od Boga”⁹⁶. W równoległym modelu kontemplacyjnym, odnajdywanym u Miłosza, Maja, Polkowskiego, Krynickiego, Moczulskiego czy Twardowskiego, epifanijne widzenie (malowanie) „zasłony” jest natomiast tożsame ze spotkaniem Boga. Z kolei w przypadku poetyckiego mówienia do osób zmarłych świat jest utraconą i czekającą na odzyskanie przestrzenią wspólną. Dlatego też ten rodzaj adresata poddawany może być, na poziomie literackiej reprezentacji utworu, dokładnie takiej samej procedurze personalizacji

⁹⁴ „Mówiąc, zawsze uwzględniam tło aperceptywne, na którym adresat przyjmie moją mowę [...]” Zob. M. Bachtin: *Problem gatunków mowy*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 397.

⁹⁵ K. Bartoszyński: *Zagadnienie komunikacji...*, s. 134.

⁹⁶ A. Van Nieukerken: *Stanisław Barańczak...*, s. 343.

jącej, jak każde inne Ty osobowe. Mamy wszakże, w każdym przypadku, do czynienia nie z osobami empirycznymi, ale ze „strategiami tekstowymi”⁹⁷, które kreowane są co prawda w akcie mowy podmiotu, lecz jako Ty literackie nie są dane przez sytuację dyskursu — przypomnijmy Ricoeura — a ustanowione przez dzieło. Poznajemy je zatem już jako „strategie intertekstualne”.

Z kolei obserwacji przebiegu zasadniczych linii podziału między tymi strategiami sprzyja rozpoznanie „poetyk stosowanych”. Zwrot w stronę mowy magicznej i „gatunków religijnych” staje dziś na przeciw dwu formuł uobecniania przestrzeni społecznej: artystycznej inwencji w zakresie nadawania nowych sensów konwencjonalnym kodyfikacjom gatunkowym oraz genologicznej wolności, wyrażającej się w otwarciu na tekstowe żywioły komunikacji pozaliterackiej.

⁹⁷ Zob. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 89.

Obecność — spotkanie — relacja

„Czy jest możliwy wybór pomiędzy *hieropoetyką* a *socjopoetyką*?”¹, możemy powtórzyć pytanie Michela Beaujoura. Jak widać, chociażby po wierszach Barańczaka, zazwyczaj trudno o jednoznaczną odpowiedź. Nieustanne przenikanie się obu poetyk cechuje np. twórczość Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta. Odwieczne zmaganie *sacrum* i *profanum* przejawia się we współczesnych grach gatunkowych, w których dostrzega się dziś jeden z podstawowych aspektów egzystowania poezji. Szczególne znaczenie ma dla nas ta sytuacja w perspektywie semantyki relacji osobowych. Odwoływanie się do tekstów kanonicznych, gatunkowe oparcie wyłącznie w Księdze (Biblii) prowadzić musi do innych sytuacji komunikacyjnych niż otwarcie się na pozostały jeszcze obszar „pospolitości”. Stajemy zatem pomiędzy porządkiem, który podsuwa wyobrażenie o istocie pisania jako o utrwalaniu aktu jakiejś bezpośredniej percepcji — w otoczeniu szczególnej „numinotycznej aury” (*a numinous aura*)², a poetykami *profanum*, antyhierarchicznymi, które nie uznają ograniczeń w zakresie różnorodności gatunkowej. Na poziomie literackiej reprezentacji oznacza to *de facto* występowanie dwóch zasadniczych typów adresata: pozaludzkiego najczęściej „*ty hieropoetyki*” (Bóg i uaktywniane przy pomocy „*residuum* magicznego”: drzewo, kamień itp.) oraz osobowego „*ty socjopoetyki*”.

¹ M. Beaujour: *Genus Universum*. W: „Glyph 7”. Baltimore and London 1980, s. 17—18.

² Określenie, które w opisie analizowanej opozycji stosuje Beaujour jako właściwość tzw. *hieroggenre*. Ibidem, s. 18.

Oddzielenie to, aczkolwiek konieczne, musi respektować i takie sytuacje tekstowe, wcale w poezji nierzadkie (przypadek *Widokówki z tego świata*), wypełniające w sposób bardziej lub mniej widoczny zasadę dialogiczną, zgodnie z którą „Przedłużone linie relacji przecinają się w wiecznym Ty.”³ We *Fragmentach pneumatologicznych* Ferdinand Ebner wyraża dość zdecydowany pogląd, że „istnieje tylko jedno Ty, którym jest Bóg” — jest to zarazem „jedyne Ty” obecne w każdym „rzeczywiście duchowym stosunku do innych ludzi”⁴, co dosłownie ilustruje np. wiersz Jerzego Kronholda:

Ty jesteś Panie te dwie czarno odziane kobiety
wdowy niezaproszone które podążają pustymi ulicami
lipcowego miasta w skwar
Ty jesteś Panie ten pijany któremu wypadło mięso
na ulicę a on sam wyrzucił się i nikt go nie podniósł
Ty jesteś Panie starcem w palcie zjedzonym przez mole
który szuka ciepła na mrozie
[...]

W tym momencie wkraczamy jednak z powrotem w relacje społeczne, dla filozofów dialogu zawsze metafizyczne⁵.

Poszukiwania sposobów wyrażania w poezji owego „duchowego stosunku do innych ludzi”, personalizowanego Ty, które uzyskuje przydomek: uniwersalnego, transponowanego, indywidualnego, postaci zmarłej, „ty odłączonego”⁶, a nawet osoby zmyślonej czy „fan-

³ M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa 1992, s. 85.

⁴ F. Ebner: *Fragmenty pneumatologiczne*. Tłum. J. Doktor. W: *Filozofia dialogu*. Oprac. B. Baran. Kraków 1991, s. 90.

⁵ Zob. E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 79.

⁶ Określenie Lewina, który daje przykład z utworu Pasternaka: *Mieszkam z twą fotografią*. Zob. Idem: *Liryka w świetle komunikacji*. [1973]. Tłum. J. Faryno. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 264. Za Lalewiczem można by tu użyć określenia „oderwany”, przez analogię do „tematu oderwanego od aktualnej sytuacji rozmówców”. Zob. Idem: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 33.

tazmatu”⁷, prowadzi więc do socjopoetyki, w świetle której tekst poetycki jest rozpatrywany m.in. jako wcielenie (złożenie) aktów mowy i retorycznych funkcji. W każdym z wymienionych przypadków natrafiamy na ślad jakiejś relacji społecznej. Nie oznacza to bynajmniej próby odtwarzania w poezji, i w prowadzonej tu obserwacji, jakichś modelowych układów życia społecznego drugiej połowy XX wieku. W podejmowanej interpretacji znajdziemy się raczej — jak to ujmował, towarzyszący nam stale w poszukiwaniach Bachtin — na „poziomie uspołecznienia wewnętrznego”. Jest ono pochodną istotnego wyznacznika ekspresji literackiej:

Nawet wszystko to, co wewnętrzne, jeśli zostaje skierowane na zewnątrz i zdialogizowane, przestaje pokrywać się ze sobą. Wszelkie wewnętrzne przeżycie rozgrywa się na obszarze pogranicznym, w spotkaniu z innym człowiekiem. Cała jego istota wyczerpuje się w takim intensywnym kontakcie.⁸

W adresacie przedstawionym poezji nowoczesnej nie natrafimy, w moim przekonaniu, na żaden wzorzec osobowościowy epoki czy idealny typ kulturowy. W mówieniu do Ty nie dominuje bowiem potrzeba opisu jego „wizerunku”, nawet jeśli opis jest materią wiersza, ale właśnie potrzeba kontaktu — samej relacji⁹. W jej następstwie dopiero rodzą się specyficznie poetyckie aspiracje w zakresie osobowości Ty.

⁷ W rozumieniu pojęcia za: M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991.

⁸ M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 444.

⁹ Dotyczy to zawsze, mówiąc za Lewinem, tzw. ty globalnego, przeciwstawionego właściwie śladowym w poezji nowoczesnej przejawom „ty ubocznego”, które ma głównie pretekstowy charakter. Np. poematowe „O, spójrz!” u Broniewskiego (*Pieśń o wojnie domowej*) czy Lechoniowe „Patrz!” (np. *Chorału Bach słyszę dźwięki...*), spotykane także u Przybosa, zamiennie ze „Spojrzyj!” (*Widzenie katedry w Chartres*). E. Balcerzan wskazuje na agitacyjną funkcję nakazu „Patrz!”, związanego z „wszechobecnością retoryki rozkazu”, podejmowanej w ramach „strategii agitatora”: „[...] patrzeć było metaforą rozumienia celowości walki i pracy”. Zob. Idem: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984, s. 160—161. Ujawniany za sprawą „ty ubocznego” adresat formalny wiersza nie poddaje się, rzecz jasna, zabiegom personalizacyjnym prowadzącym do jego „przedstawienia”.

W tym sensie adresata nie postrzegamy jako tożsamego z bohaterem lirycznym (co generalnie w innych ujęciach jest oczywiście możliwe). Ty wypowiedzianego w wierszu nie chcemy zatem, nawet dokonując jego „semantycznego wypełnienia”, czytać po prostu jako temat, ale postrzegać przez pryzmat prowadzących do i od niego relacji. W niemal każdym wypadku użycia form drugoosobowych właśnie relacje te — jak to zauważyła w odniesieniu do „wierszy sztambuchowych” Maria Renata Mayenowa — „stanowią nie tylko warunek rozumienia tekstu, lecz samą treść tekstu”¹⁰. Rozumieć chcemy jednak ową „treść”, w duchu widzenia „sztambucha” prezentowanym przez Ireneusza Opackiego, jako „miejsce utrwalania kontaktów”¹¹. To, co poetyckie, w nowoczesnej formule poezji zwrotu do adresata przemieszcza się z „komunikatu” na „kontakt” (to, co w złożony sposób skupia formuła: „wobec Ty”). Triumfuje funkcja fatyczna, „jedyna wspólna ptakom i ludziom”, „pierwsza funkcja, jaką opanowują dzieci”, jak zauważał Jakobson¹². Dominację owej szeroko rozumianej „fatyczności” w zdarzeniu każdego wręcz wiersza potwierdza pytanie, jakie zadał w *Południku* Paul Celan, skądinąd poeta trzymający się wiernie struktur apostroficznych, „czy wiersz — zapytał on — nie znajduje się [...] na spotkaniu — w tajemnicy spotkania?”:

Wiersz chce się przedostać do tego innego, potrzebuje tego innego, potrzebuje jakiegoś vis-à-vis. Poszukuje go. Przygaduje to sobie.¹³

Każdorazowe wywoływanie Ty lirycznego świadczy o tak właśnie rozumianej potrzebie kontaktu z drugą osobą, nastawieniu na „jakąś rzeczywistość, która da się zagadnąć”. Jest ono, zaledwie i dopiero, jej

¹⁰ M.R. Mayenowa: *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. [1974]. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Seria 2: *Prace z lat 1965—1974*. Wrocław 1987, s. 22.

¹¹ I. Opacki: *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu*. [1972]. W: Idem: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 172.

¹² R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: Idem: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa 1989, s. 85.

¹³ P. Celan: *Meridian*. Tłum. H. Przybylak. W: Idem: *Utwory wybrane*. Kraków 1998, s. 335.

„przygadywaniem”, ale jednocześnie już samym utrwalaniem pożądanego kontaktu, albowiem wiersz — jak chce Celan — „powraca nieprzerwanie ze swego już-nie do swego zawsze-jeszcze, by móc się ostać”¹⁴. Mówi o spotkaniu, jest możliwością spotkania, które wyznacza.

W sytuacji „prawdziwego dyskursu” (twarzą w twarz) inny człowiek, zdaniem Emmanuela Lévinasa, „wymyka się posiadaniu”, „nie jest w żadnym stopniu przedmiotem”¹⁵. „Kto mówi Ty, nie ma za przedmiot czegoś”¹⁶, napisał wiele lat wcześniej Martin Buber. „Obecność, spotkanie, relacja” oznaczają w jego koncepcji „prawdziwą teraźniejszość”, w której „staje się Ty”¹⁷. Literatura generalnie nie spełnia tego warunku, ale za to poezja wypowiedzana w drugiej osobie liczby pojedynczej wydaje się próbą takiej „teraźniejszości”, udaną próbą osiągnięcia stanu — mówiąc za Ingardenem — „radikalnej aktualności”. W tym sensie myślę o niej w kategoriach „możliwych komunikacji”, możliwych „zawsze i w każdej chwili” albo — jak chce Gadamer — „w wymaginowanym miejscu i gnomicznej teraźniejszości”¹⁸. Wyka nazwał to przy okazji omawiania czasu powieściowego „zdolnością wielokrotnego przechodzenia przez fazę *in actu esse*”¹⁹. W poezji zwróconej do drugiej osoby inaczej, co oczywiste, niż w narracjach „płaszczyzny czasu” nie ulegają jednak podwojeniu. Czas wypowiedzania zrównany jest tu bowiem z czasem zdarzenia, którym pozostaje w istocie sama komunikacja. Wskazanie na jej stałą „możliwość” zastępuje niejako podnoszoną przez Ingardena kwestię „pozo-ru teraźniejszości” dzieł literackich, „rzekomego *in actu esse*”²⁰. Ingardenowski „czas przedstawiony” w przypadku struktur nie-narracyjnych nie pojawia się wskutek odniesienia do jakiegoś „późniejszego”, „nieokreślonego momentu czasowego”, który wyznacza perspektywę

¹⁴ Ibidem, s. 333.

¹⁵ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 68.

¹⁶ M. Buber: *Ja i Ty...*, s. 40.

¹⁷ Ibidem, s. 45.

¹⁸ H.-G. Gadamer: *Poetica*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 2001, s. 98.

¹⁹ K. Wyka: *Teoria czasu powieściowego*. W: Idem: *O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969.

²⁰ Zob. na ten temat rozdział *Czas przedstawiony i perspektywy czasowe* w: R. Ingarden: *O dziele literackim*. [1931]. Tłum. M. Turowicz. Warszawa 1988, s. 302—312.

poszczególnych faz czasowych (w tym „fazy *teraz*”) jako przeszłych. W liryce zwrotu do adresata znika problem „charakterystycznego oddalenia czasowego” dziania się i wypowiedzania. W zdarzeniu mowy poetyckiej „zawsze i w każdej chwili” staje się „jakieś Ty” — wiersz bowiem „zawsze ma przecież tylko tę jedną, jednorazową, punktową terażniejszość” (Celan)²¹.

Rozpatrywane z pozycji podmiotu „Ty dyskursu” staje się przede wszystkim jego doświadczeniem, określa i pomaga się ukonstytuować jakimś Ja. Ale wywołane w poezji Ty na swój sposób „wymyka się posiadaniu” przez świat Ja, raz wezwane pozostaje w języku. Jeśli zatem on — „bohater” jest przedmiotem poetyckiej mowy (tematem), ja — „podmiot” — liryczną „personą”²², czyli prezentowaną otoczeniu maską, to „adresat” jawi się raczej jako wyobrażenie, pragnienie, marzenie czy pożądanie danego Ty. Poezja drugiej osoby daje możliwość odnowienia bądź zaistnienia jego świata. W tych zapisanych w wierszach, propozycjach komunikacyjnych, „próbach terażniejszości” zawiera się jednak zawsze retoryczny refleks oraz socjohistoryczne zapośredniczenie w żywej mowie i tradycji. Komunikacje te, określające się wobec konwencji literackich i gatunkowych poszukiwań, stwarzają nową siatkę relacji społecznych dostępnych przez poezję, a zbudowanych wokół przywoływanego adresata „niezwieńczonych dialogów”: „ty możliwego” albo też „ty pożądanego”.

* * *

Na pytanie: „kim jesteś Ty?”, chciałbym zatem móc odpowiadać w sposób, który rozjaśniałby np. słowa poematu Zbigniewa Bieńkowskiego *JA i TY*:

Mówię TY, a myślę: WSZYSTKO,
bo jesteś wieloraka, wielokrotna, wielomówna, wieloznaczna,
TY, druga osobo pragnienia, tęsknoty, miłości.
[...]

²¹ P. Celan: *Meridian...*, s. 335. W tłumaczeniu oryginalnego *punktuellle Gegenwart* wybieram wersję J. E k i e r a („punktowa terażniejszość”), zamiast wersji Przybyłaka („punktualna terażniejszość”), z fragmentów opublikowanych w „Literaturze na Świecie” 1988, nr 11—12, s. 153.

²² Jungowskie rozumienie „persony” pobrzmiewa w tytule studium o „nowoczesnej podmiotowości” A. Nasiłowskiej: *Persona liryczna*. Warszawa 2000.

Na pytanie: „kim jesteś Ty?”, trzeba — jak sędzę — przy całej świadomości tego, że być może samo „pytanie o Ty — to wszystko, co o nim wiemy”²³, mimo wszystko odpowiadać: całym światem.

²³ Zdanie F. Rosenzweiga z: *Gwiazdy zbawienia*. Zob. Idem: *Der Stern der Erlösung*. Den Haag 1976, s. 195. Cyt. za: J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990, s. 86.

Część II

Figury przemocy

Dziecię Europy

Wersja Miłosza

Czesław Miłosz

Dziecię Europy

1

My, którym słodycz dnia przenika do płuc
I widzimy gałęzie rozkwitające w maju
Jesteśmy lepsi od tych, co zginęli.

My, którzy smakujemy długo żując jadło
I oceniamy w pełni igraszki miłości
Jesteśmy lepsi od nich, pogrzebanych.

Z pieców ognistych, zza drutów w których świszcz wiatr
nieskończonych jesieni,

Z bitw kiedy w spazmie ryczy zranione powietrze
Uratowaliśmy się przebiegłością i wiedzą,

Wysyłając innych na miejsca bardziej zagrożone,
Podniecając ich krzykami do boju,
Wycofując się w przewidywaniu straconej sprawy.

Do wyboru mając śmierć własną i śmierć przyjaciela
Wybieraliśmy jego śmierć, myśląc zimno: byle się spełniło.

Uszczelnialiśmy drzwi gazowych komór, kradliśmy chleb,
Wiedząc że dzień następny cięższy będzie od poprzedniego.

Jak należy się ludziom poznaliśmy dobro i zło.
Nasza złośliwa mądrość nie ma sobie równej na ziemi.

Należy uznać za dowiedzione, że jesteśmy lepsi od tamtych,
Łatwowiernych, zapalnych a słabych, mało sobie ceniących życie.

2

Szanuj nabyte umiejętności, o dziecię Europy.
Dziedzicu gotyckich katedr, barokowych kościołów
I synagog w których rozbrzmiewał płacz krzywdzonego ludu,
Dziedzicu Kartezjusza i Spinozy, spadkobierco słowa „honor”,
Pogrobowcze Leonidasów,
Szanuj umiejętności nabyte w godzinie grozy.

Umysł masz wyćwiczony, umiający rozpoznać natychmiast
Złe i dobre strony każdej rzeczy.
Umysł masz sceptyczny a wytworny, dający uciechy
O jakich nic nie wiedzą prymitywne ludy.

Tym umysłem wiedziony, rozpoznasz natychmiast
Słuszność rad których udzielamy.
Niech dnia słodycz przenika do płuc.
Po to mądre a ścisłe przepisy.

3

Nie może być mowy o triumfie siły
Bowiem jest to epoka gdy zwycięża sprawiedliwość.

Nie wspominaj o sile, by cię nie posądzono
Że w ukryciu wyznajesz doktryny upadłe.

Kto ma władzę, zawdzięcza ją logice dziejów.
Oddaj logice dziejów cześć jej należną.

Niech nie wiedzą usta wypowiadające hipotezę
O rękach które właśnie fałszują eksperyment.

Niech nie wiedzą twoje ręce fałszujące eksperyment
O ustach, które właśnie wypowiadają hipotezę.

Umiej przewidzieć pożar z dokładnością nieomylną.
Po czym podpalisz dom i spełni się co być miało.

4

Z małego nasienia prawdy wyprowadzaj roślinę kłamstwa,
Nie naśladuj tych co kłamią, lekceważąc rzeczywistość.

Niech kłamstwo logiczniejsze będzie od wydarzeń,
Aby znużeni wędrówką znaleźli w nim ukojenie.

Po dniu kłamstwa gromadźmy się w dobranym kole
Bijąc się w uda ze śmiechu, gdy wspomni kto nasze czyny.

Rozdając pochwały pod nazwą bystrości rozumowania
Albo pochwały pod nazwą wielkości talentu.

My ostatni, którzy z cynizmu umiemy czerpać wesele.
Ostatni których przebiegłość niedaleka jest od rozpacz.

Już rodzi się pokolenie śmiertelnie poważne
Biorąc dosłownie co myśmy przyjmowali śmiechem.

5

Niech słowa twoje znaczą nie przez to co znaczą
Ale przez to wbrew komu zostały użyte.

Ze słów dwuznacznych uczyni swoją broń,
Słowa jasne pogrążaj w ciemność encyklopedii.

Żadnych słów nie osądzaj, zanim urzędnicy
Nie sprawdzą w kartotece kto mówi te słowa.

Głos namiętności lepszy jest niż głos rozumu,
Gdyż beznamiętni zmieniać nie potrafią dziejów.

6

Nie kochaj żadnego kraju: kraje łatwo giną.
Nie kochaj żadnego miasta: łatwo rozpada się w gruz.

Nie przechowuj pamiątek bo z twojej szuflady
Wzbije się dym trujący dla twego oddechu.

Nie miej czułości dla ludzi: ludzie łatwo giną
Albo są pokrzywdzeni i wzywają twojej pomocy.

Nie patrz w jeziora przeszłości: tafla ich rdzą powleczonea
Inną ukaże twarz niż się spodziewałeś.

7

Kto mówi o historii jest zawsze bezpieczny,
Przeciwko niemu świadczyć nie wstaną umarli.

Jakie zapragniesz możesz przypisać im czyny,
Ich odpowiedzią zawsze będzie milczenie.

Z głębi nocy wynurza się ich pusta twarz.
Nadasz jej rysy jakich ci potrzeba.

Dumny z władzy nad ludźmi dawno minionymi
Zmieniaj przeszłość na własne, lepsze podobieństwo.

8

Śmiech powstający z szacunku dla prawdy
Jest śmiechem którym śmieją się wrogowie ludu.

Wiek satyry skończony. Odtąd nie będziemy
Podstępna mową szydzić z nieudolnych monarchów.

Surowi jak przystało budowniczym sprawy
Pozwolimy sobie jedynie na pochlebczą żartobliwość.

Z ustami zaciśniętymi, posłuszni rozumowaniu
Wkraczajmy ostrożnie w erę wyzwolonego ognia.

Nowy Jork, 1946

Wiersz Czesława Miłosza napisany w rok po zakończeniu wojny, a opublikowany już w emigracyjnym tomie *Światło dzienne* (Paryż 1953), otworzył, w moim przekonaniu, jeden z kluczowych dla poezji polskiej drugiej połowy XX wieku adresów. Wiersz, ściśle usytuowany w kontekście ideologicznym, relacjonowanym przenikliwie w wielu tekstach późniejszych, szczególnie w *Zniewolonym umyśle*, wykreślił figurę adresata stale powracającą i ewoluującą z upływem lat. I choć często w zmienności i różnorodności jego kolejnych przywołań więcej możemy się dopatrzeć różnic niż podobieństw, pozostają owe przywołania wariantami tej samej strategii intertekstualnej, czytelnej dopiero na tle wołacza: „o dziecię Europy”. Rzecz jasna, nie oznacza to poszukiwania w utworach innych poetów naśladowania czy odwzorowywania jakiegoś jednego wzorca i nie daje się również sprowadzić do odkrywania w nich aluzji. Prawdziwie interesujące jest właśnie wywo-

ływanie określonego Ty lirycznego z pozycji odrębnych, a często nawet obcych doświadczeń, z pozycji pokoleniowych różnic i w nstawieniu na odmienne intonacje mowy.

W znanych mi, dotychczasowych uwagach na temat wiersza Miłosza dominuje odczytywanie skierowane na podmiot i kwestię autobiografizmu. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy Aleksander Fiut poddaje analizie całą Miłoszową *Du-Lyrik*. Przypadek interesującego nas wiersza oznacza dla niego „kombinację, w której *ja* — z uwagi na głoszone poglądy — odróżnia się od autora, podczas gdy *ty* wolno z nim, bardziej lub mniej, utożsamiać”¹. Podobnie dla Zdzisława Łapińskiego, poszczególne fragmenty utworu są „monologami ludzi reprezentujących obce autorowi postawy”². Zupełnie odwrotnie, choć też w podmiotowej perspektywie, widzi problem Arent Van Nieukerken, dla którego z kolei „raczej nie ulega wątpliwości, że rozterki zbiorowego *my* w *Dziecięciu Europy* były też dylematami samego Miłosza”. Wnikliwa obserwacja pozwala Van Nieukerkenowi postawić wniosek, że „nie ma tutaj ironicznego dystansu między podmiotem a autorem”³. W tym samym duchu pisze Helen Vendler: „Nie można wykluczyć, że Miłosz odnosi także do siebie te sardoniczne wersy”⁴. Na takim tle nazbyt jednoznaczny może się wydać układ podmiot — adresat w konkretyzacji Fiuta: „[...] wyznawca Nowej Wiary udziela lekcji cynizmu dziedzicowi kultury śródziemnomorskiej”⁵. Dla Helen Vendler zbiorowy podmiot to „ci, którzy uratowali własną skórę kosztem słabszych”, a wiersz, wraz z innymi utworami czytany przez analogię do sytuacji autora, przynosić ma „miazdzący portret politycznego konformisty”⁶.

Wydaje się, że wiersz Miłosza wart jest oderwania od wąsko aktualizowanego kontekstu biograficznego. Konfrontowanie stwarzanych w utworze napięć moralnych bezpośrednio z przeżyciami autora raczej

¹ A. Fiut: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 234.

² Z. Łapiński: *Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza*. [1980]. W: *Poznanie Miłosza 2. Cz. 1: 1980—1998*. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 20.

³ A. Van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 141.

⁴ H. Vendler: *Z okrucichów, świat już doskonaly*. Tłum. T. Kunz. W: *Poznanie Miłosza 2. Cz. 1...*, s. 351.

⁵ A. Fiut: *Moment wieczny...*, s. 234.

⁶ H. Vendler: *Z okrucichów...*, s. 351.

zaciemnia próby jego zrozumienia. Kieruje to w dodatku całą uwagę na przestrzeń wokół Ja, na swój sposób lekceważąc oczywisty fakt, iż siedem na osiem części tekstu zwróconych jest do drugiej osoby. Czy postawa podmiotu mówiącego może zostać tu na jakiegokolwiek zasadzie utożsamiona z postawą, przekonaniami i wyborami moralnymi tej drugiej osoby? Czy nauczyciel udzielający lekcji może być spokojny o to, co w praktyce wyniesie z niej uczeń? Czy możemy być pewni, do jakiego adresata docierają rady tak pewnego siebie podmiotu wiersza?

Przynajmniej pewność co do podmiotu wydaje się bezsporna i to, rzecz jasna, przy całkowitym pominięciu problemu jego zgodności z autorem. Ukonstytuowany wyrażnie w pierwszej, narracyjnej części wiersza podmiot — jak przystało zresztą na każdą typową lekcję — reprezentuje historycznie umotywowany rodzaj zbiorowej pewności, jest wręcz uosobieniem samej pewności posiadanej wiedzy. W takie atrybuty wyposaża go budowana w wierszu relacja o charakterze dydaktycznym. To ona właśnie warunkuje „całkowitą pewność co do postaci rzeczy”⁷, jaką mógł zaobserwować w utworze Miłosza Seamus Heaney. Dydaktyka w omawianym wariacie oznacza m.in. otwarcie się na możliwe zastosowania paraboli, co celnie wychwycił właśnie Heaney. Dla niego „*Dziecię Europy* jest utworem zarówno historycznym, jak i parabolicznym”⁸. Jeśli tak jest, stajemy raczej przed potrzebą moralistycznego i filozoficznego uogólnienia komunikowanych tu relacji osobowych niżli przed próbą biograficznych dociekań.

Pomocnym w objaśnianiu wiersza wydaje się równie „historyczny i paraboliczny”⁹ *Zniewolony umysł*. Historyczny bohater eseju Miłosza, którym jest powojenny wschodnioeuropejski intelektualista, w wymiarze przypowieści niesie znaczenia również poza swoim macierzystym kontekstem. Świetnie rozumiał to np. Karl Jaspers, przystępując do lektury *Zniewolonego umysłu* z bagażem niemieckich do-

⁷ S. Heaney: *The Government of Tongue*. London 1988. Cyt. za: A. Van Nieuwerkerken: *Ironiczny konceptyzm...*, s. 131.

⁸ Ibidem.

⁹ Szerzej o tym aspekcie *Zniewolonego umysłu* pisałem w *Przedmowie* do krajowej edycji dzieła Cz. Miłosza: *Zniewolony umysł jako parabola* (Kraków 1989). Wszystkie cytaty podaję według tego wydania. Edycję oznaczam skrótem ZU, po którym podaję numer strony.

świadczeń „epoki narodowego socjalizmu”. Dla niego problemem stawianym przez Miłosza nie jest jakiś „nowy człowiek”, ale „człowiek, jakim potencjalnie jest każdy z nas, jakim może być każdy, jeżeli postawi się go w podobnych warunkach”¹⁰. Podobnie rzecz się ma z adresatem wiersza *Dziecię Europy*, który można wręcz czytać jako rodzaj konspektu, wstępnego szkicu *Zniewolonego umysłu*. „Przebiegłość i wiedza”, które stanowią fundament wykładu, zapewniają mu — jak to nazwał Heaney — „pewność co do postaci rzeczy”, wyrastają ze złożenia przyszłych ról osobowych Alfy i Bety. Zapowiadają w narracyjnym fragmencie poematu rozdziały im poświęcone w *Zniewolonym umyśle*. „Beta jest dumny z tego, że jemu się udaje, kiedy inni, mniej zaradni, obok giną” (ZU, 128), „Jesteśmy lepsi od tych, co zginęli” — określa swój punkt wyjścia podmiot wiersza. Jego ocalenie przypomina los pisarza Alfy, który w czasie powstania warszawskiego „mieszkał na odległym przedmieściu, w dzielnicy graniczącej z polami” i „dzięki temu ocalał” (ZU, 106):

Wysyłając innych na miejsca bardziej zagrożone,
Podniecając ich krzykami do boju,
[...]

„Czyż nie widział wpatrzonych w siebie oczu młodzieży, kiedy czytał swoje opowiadania na potajemnych wieczorach autorskich?” (ZU, 109). Oplakane skutki postępowania zgodnie z Conradowską etyką lojalności z opowiadań Andrzejewskiego z jednej strony i zachowania opisane w obozowej prozie Borowskiego z drugiej („Uszczelnialiśmy drzwi gazowych komór, kradliśmy chleb”) wyznaczają intertekstualne pole rozumienia „przebiegłości i wiedzy” przypisywanych sobie przez podmiot wiersza. Wspólną przestrzenią podmiotu i adresata, scharakteryzowanego w części drugiej poematu, jest zatem przeszłość. Gra idzie jednak o teraźniejszość i przyszłość. Nie bez powodu lekcja zaczyna się od przypomnienia istotnego materiału — *repetitio est mater studiorum*. Edukacyjna „powtórka” obejmuje na zasadzie *pars pro toto* całą spuściznę materialno-duchową europejskiej tradycji. Powtórzenie, także to dosłowne, leksykalne kończy się podwojeniem:

¹⁰ K. Jaspers: *Préface*. W: Cz. Miłosz: *La pensée captive*. Paris 1982, s. 14.

Szanuj nabyte umiejętności, o dziecię Europy

[...]

Szanuj umiejętności nabyte w godzinie grozy.

Dyskretna, niemal niezauważalna antymetabola przeciwstawia sobie znaczeniowo dwie różne „umiejętności” i, co się z tym wiąże, dwa odmienne dowody z przeszłości: z tej bliższej („godzina grozy”), ale i z tej odleglejszej, postrzeganej w aspekcie „długiego trwania” („gotyckie katedry”, „barokowe kościoły”, „Kartezjusz” i „Spinoza”). Byłoby zbyt prostym uproszczeniem skazywanie adresata na taki wniosek z lekcji, który kazałby mu wybierać między tymi „umiejętnościami”. Z obydwu może uczynić dla siebie użytek. Apel do tradycji wskazuje adresatowi rozległe pole siły umysłu „wyćwiczonego”, dzięki któremu jego zmysł etyczny („umiejący rozpoznać natychmiast złe i dobre strony każdej rzeczy”), daje się podporządkować zasadom racjonalnym. Nie ma to być jednak „lekcja cynizmu”. Uznanie zasad Nowej Wiary po godzinie grozy wyjaśnia Miłosz w eseju o „Tygrysie” z *Rodzinnej Europy* analogią do jezuickiego „zastrzeżenia w myśli”, co rozgrzeszać ma krzywoprzysięcę. W przypadku *reservatio mentalis* „rozdzieliło się ostatecznie cel, do jakiego dążymy z żarem, z namiętnością, i użyteczne dla przezornych zasłony”¹¹. Jaki więc cel ukazuje się przed oczyma adresata nazwanego „dziecięciem Europy”? Prawdopodobnie taki, w który wierzył opisywany przez Miłosza „Tygrys”:

[...] naszym obowiązkiem jest przenieść cenne wartości europejskiego dziedzictwa na drugi brzeg, choćby dziesiątki lat miały nas otaczać tylko absurd, krew i ekskrementy. Maskuj się i klucz — będzie tobie to wybaczone, jeżeli przechowujesz w sobie miłość Dobra.¹²

To pokusa przekraczająca praktyczny wymiar opisywanego w *Zniewolonym umyśle* Ketmanu, który Andrzej Walicki zdefiniował jako „sztukę łączenia ochronnej mimikry z pozytywną samorealizacją”¹³. Prefiguracją tej postawy jest, wyraźnie już perswazyjne, wskazywanie adresatowi w interesującym nas wierszu przymiotów jego umysłu:

¹¹ Cz. Miłosz: *Rodzinna Europa*. [1958]. Cyt. według edycji: Paryż 1983, s. 222.

¹² Ibidem, s. 223.

¹³ A. Walicki: „Zniewolony umysł” po latach. Warszawa 1993, s. 335.

Umysł masz sceptyczny a wytworny, dający uciechy
O jakich nic nie wiedzą prymitywne ludy.

„Znalazłszy się w samym środku historycznego cyklonu, należy zachowywać się możliwie rozważnie, to znaczy zewnętrznie ulegać całkowicie siłom, które z łatwością niszczą opornych” (ZU, 85), tak brzmi jedna z wykładni „Ketmanu sceptycznego”. Ci, którzy się nie zastosują, dołączą do „łatwowiernych, zapalnych a słabych, mało sobie ceniących życie”. W dyskursie perswazyjnym składana jest adresatowi wiersza obietnica zrealizowania celów bez rozstawiania się z cenioną przezeń „słodczą dnia”.

„Słuszność rad których udzielamy/[...] mądre a ściśle przepisy” ustawiają adresata wiersza w roli projektowanego konsumenta życiowych poradników. W istocie zachwalana mu „księga użyteczna” sprowadza się do oferowania pewnej retoryki. Adresat sam jest tu słuchaczem „mowy doradczej”, której celem jest — jak to ujął Arystoteles — „nakłonić lub odwieść słuchacza” w perspektywie pewnej szkody lub korzyści: „Pozostałe motywy i pojęcia, jak: sprawiedliwe i niesprawiedliwe, piękne czy brzydkie znajdują się w doradzaniu na dalszym planie.”¹⁴ Figurą myśli, budującą podstawy „komunikacji możliwej” w wierszu *Dziecię Europy*, jest apostrofa w funkcji „zachęty do określonych postaw i zachowań” (*adhortatio*). „Zachęta” dotyczy w pierwszym planie bezpośrednich zachowań językowych adresata, np. „Nie wspominaj o sile, [...] Umiej przewidzieć pożar z dokładnością nieomylną”. W wypadku tej drugiej rady retoryce może przyjść z pomocą „dialektyczna Metoda”: „Czy nie polega ona czasem — pytał Miłosz — na odczytywaniu z przyrody i historii znaków, które zręcznie tam najpierw umieściła ręka samego czytelnika?” (ZU, 64), albo: „Dialektyka: przewidzieć, że dom się spali, po czym rozlać benzynę koło pieca” (ZU, 30). Ta sama Metoda odpowiada za „prze-myślność kłamstw zawsze hodowanych z ziarna prawdy” (ZU, 32), które poprzedzone są znaną z wiersza zachętą: „Z małego nasienia prawdy wyprowadzaj roślinę kłamstwa”.

Komunikat przeznaczony dla tytułowego adresata określa więc jego przyszłe i możliwe zachowania, w sensie ścisłym, komunikacyjne.

¹⁴ Arystoteles: *Retoryka. Księga pierwsza*. Tłum. M. Korolko. Cyt. według: M. Korolko: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1998, s. 284.

To one zdecydują o jego życiowej skuteczności: „Ze słów dwuznacznych uczyni swoją broń”. Dodajmy, że chodzi o broń obosieczną, albowiem: „Widział on zbyt wielu, którzy spadli w przepaść z powodu jednego nieostrożnego wystąpienia, jednego zbyt porywczo napisanego artykułu” (ZU, 67). Sfera komunikacji przekracza tu oczywiście wymiar lingwistyczny: „Nie tylko każde słowo, które się wymawia, powinno być szybko ocenione, zanim wyjdzie z ust, z punktu widzenia następstw, jakie może spowodować” (ZU, 67). Znakami „dwuznacznymi” mogą stać się elementy ubioru, uśmiech, spojrzenie, sposób bycia. Szczególną wagę powinien jednak nasz adresat przykładać do wszelkich form ekspresji afektów. W *Zniewolonym umyśle* Miłosz nazwie tę powojenną przypadłość intelektualistów, którzy przeżyli w Europie Wschodniej, *los desastros de la guerra* „redukcją uczuciowych zbytków” (ZU, 55). Przeznaczona dla *Dziecięcia Europy* mowa odwołać ma zwłaszcza od emocjonalnego stosunku do historii:

Nie kochaj żadnego kraju: kraje łatwo giną.

Nie kochaj żadnego miasta: łatwo rozpada się w gruz.

Widzimy, że odłączenie dotyczyć powinno prywatnych wektorów historycznych symbolizowanych zwłaszcza przez „trujący dym pamiętek”. Idealem jest historia bez wspomnień, o co upomina się równie wprost „Chór” w wierszu Zbigniewa Herberta *Prolog* z opublikowanego w 1969 roku tomu *Napis*, wywołując tego samego, co i Miłosz, adresata:

Wyrzuć pamiętki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp.

Jest tylko ziemia. Jedna ziemia i pory roku nad nią są.

Wojny owadów — wojny ludzi i krótka śmierć nad miodu kwiatem.

Dojrzewa zboże. Kwitną dęby. W ocean schodzą rzeki z gór.

Ten sam rodzaj podmiotu i adresata, ale głos doradczy ustępuje tu już wyraźnie przed trybem rozkazującym. „Chór” Herberta nie zostawia żadnych złudzeń i żadnego miejsca jakimkolwiek „duchowym ewolucjom i moralnej ekwilibryście *Cyceronów*, *Lucjuszów* i *Klaudiuszów*”¹⁵, od których metaforycznie wywodził Adam Michnik

¹⁵ A. Michnik: *Z dziejów honoru w Polsce*. [1985]. Warszawa 1991, s. 29.

genezę tekstu Miłosza. Ale w schemacie komunikacji z 1946 roku przewidziane jest jeszcze miejsce dla dialektyki przekonywania:

Nie patrz w jeziora przeszłości: tafla ich rdzą powleczonea
Inną ukaże twarz niż się spodziewałeś.

Co ciekawe, przewidywane zniekształcenie odbicia twarzy adresata w „jeziorze przeszłości”, jako argument przeciwko prywatnemu wymiarowi historii (wspomnienia), wskazuje sprytnie na usterkę samego zwierciadła. Na nic zda się, perswaduje podmiot, trwanie przy swojej twarzy znanej od dziecka, jednoczącej np. własne dziedzictwo z narodowym, jeżeli zniszczeniu uległa materia, w której można by tę twarz obejrzeć. Argument wykorzystuje zasadę precyzyjnie wyłożoną w komentarzu do poezji Leśmiana przez Ireneusza Opackiego:

Prawo bowiem *momentalnego przemijania* działa i tutaj z tym, że nie na terenie samego odbicia, lecz na terenie *zwierciadła*, materiału odbijającego. Materiału, który też jest wpisany w rzeczywistość, też podlega działaniu czasu. Samo odbicie jest wówczas o tyle trwałe, że jest *samo w sobie* nieruchome, może jednak po prostu ulec zniszczeniu wskutek nietrwałości materiału, w którym próbowano je utrwalić.¹⁶

Jaka jest zatem pozytywna propozycja doradcy? Posługiwanie się historią w wymiarze mitologicznym. Selekcja materiału historycznego i nadanie mu nowych, pożądanych znaczeń. Przypomnijmy wiersz *Substancja*, w którym Zbigniew Herbert pisał o narodzie, który trwa, „i wracając z pełnymi workami ze szlaków ucieczki wznosi łuk triumfalny dla pięknych umarłych”. Podobnego postępowania z nimi uczone jest *Dziecię Europy*:

Jakie zapragniesz możesz przypisać im czyny,
Ich odpowiedzią zawsze będzie milczenie.

Możliwe napisy na „łuku triumfalnym”, napisy, które zastąpią umowny „łuk triumfalny”, to istotny składnik oferty działań języko-

¹⁶ I. Opacki: *Poezja, czyli „pośmiertna w głębi jezior maska”*. *Sens i rytm, zwierciadło rzeczy i zwierciadło czasu*. W: Idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 119.

wych, mających uczynić z adresata „wytwórcę mitu”, naturalnie w sensie tego słowa, jaki dziś wynika z koncepcji *Mitologii* Rolanda Barthes'a, dla którego „Mit jest zawsze kradzieżą języka”¹⁷. Do tego proceduru, uprawianego dzięki odkryciu, że „ludzka historia zmusza rzeczywistość do przejścia w stan słowa” (Barthes), zachęcany jest adresat wiersza w dalszym toku wywodu, poświęconego „umarłym”:

Z głębi nocy wynurza się ich pusta twarz.
Nadasz jej rysy jakich ci potrzeba.

Zamiast spojrzenia w „jeziora przeszłości” jest zatem propozycja historii jako „wtórnego systemu semiologicznego”, nazwanego w *Zniewolonym umyśle* „fasadą”: „Głośno mówi się o patriotyzmie, o nawiązaniu do najlepszych, bo postępowych tradycji narodu, o petyzmie dla przeszłości” (ZU, 34). Operacja nadawania pożądanych rysów „pustej twarzy” stwarza adresatowi szansę nowego ułożenia się z samym sobą, co prawda za cenę zaakceptowania „regresu sensu w formę”. Zamiast zniszczonego zwierciadła, które „Inną ukaże twarz” niż spodziewana, „władza nad ludźmi dawno minionymi” zmieniona na „własne, lepsze podobieństwo”. Dwuwers komunikuje możliwość modelowej mistyfikacji historii i jednocześnie składa propozycję uczynienia z tak spreparowanej historii („pustej twarzy”) własnej maski. Wszystko w ramach porządku „przekształcania sensu w formę” (śmierci w „łuk triumfalny”) właściwego współczesnym *Mitologiom*:

Stając się formą, sens odsuwa swoją przygodność; staje się pusty, ubogi, wyparowuje historia, a pozostaje tylko litera. Mamy tu jakąś paradoksalną permutację operacji czytania, anormalny regres sensu w formę, znaku językowego w *signifiant* mitu.¹⁸

Dziecię Europy jest oczywiście wierszem, jak mówi sam jego autor, zachęcając do czytania *a rebours*, „w ironicznym tonie”¹⁹. To „ironiczna antyfraza” — pisze Jan Błoński — a „w konsekwencji szy-

¹⁷ Zob. R. Barthes: *Mitologie*. Tłum. A. Dziadek. Warszawa 2000, s. 264.

¹⁸ Ibidem, s. 249.

¹⁹ R. Górczyńska [E. Czarnecka]: *Podróży świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. [1983]. Kraków 1992, s. 86.

derstwo z historycznej dialektyki”²⁰. „Z gorzkim sarkazmem (ale bez szyderstwa)”²¹ komentuje z kolei „zachętę”, by „odać logice dziejów część jej należną”, Andrzej Walicki. Najprecyzyjniej określa całą rzecz, chyba najbardziej zdystansowany w tym gronie do polskiej rzeczywistości, Van Nieukerken: „Hołd ten może się wydawać wysoce ironiczny, ale bądź co bądź, pozostaje on wyrazem uległości wobec nowego *prawa dziejów*”²². Przypomnijmy jednak, że sądy te wyprowadzone są z lektury zorientowanej na podmiot, a nawet na relację podmiot — autor. Oceny nie mogą dotyczyć wyborów adresata, bo są one dostępne w wierszu ciągle w fazie stawania się. Adresat nie jest tu ironizowany. Zarówno w spojrzeniu na tekst przez pryzmat „pewności wiedzy”, jaką ma do zaoferowania lekcja, jak i we wskazywaniu nastawienia na retoryczną „mowę doradczą” adresat pozostaje tylko pożądany, a jego reakcja na „zachęty” obecna jedynie w sferze możliwości. Pozostaje tylko otwarte pytanie, które postawił Miłosz w *Zniewolonym umyśle*: „Czy sądzę więc, że dialektyka użyta przez referentów była nie do odparcia?” (ZU, 29). W przypadku opowiadanej tam sytuacji odpowiedź jest jednoznaczna: „Tak, była niemożliwa do odparcia” (ZU, 29). W sytuacji komunikacyjnej wiersza sprawa się na szczęście komplikuje. Narasta ironia skierowana przede wszystkim wobec warstwy retorycznej. Język portretowany jest — użyjmy określenia Herberta — jako „dialektyka oprawców”. Jednakże sama świadomość tego, że „ich retoryka była aż nazbyt parcia” (Herbert), choć dostępna dla uczestników podanej w wierszu Miłosza komunikacji, nie jest tu, jak w cytowanym przypadku *Potęgi smaku*, rozstrzygająca.

Uznając już *de facto* wcześniej zakorzenienie tekstu w „rodzaju dydaktyczno-moralizatorskim”, m.in. w takim gatunku literatury parnetycznej jak „poemat dydaktyczny”, wypada przywołać z tego obszaru formę zwaną *speculum*, co przekłada się jako „zwierciadło”. W nim to bowiem widzimy, obrawszy pozycję podmiotu, jako przesądzone już w samym charakterze udzielanej lekcji, przyszłe wybory adresata. Odbicia te wyznaczają jednak wyłącznie pewną perspektywę poznawczą, obrazy ludzi potencjalnie zaledwie rozwiązujących sta-

²⁰ J. Błoński: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 185.

²¹ A. Walicki: „*Zniewolony umysł*”..., s. 331.

²² A. Van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm*..., s. 140.

wiane dylematy w zgodzie z podszeptami doradcy, a nie sumienia. Presuponowana w wierszu retoryczna „gra pozorów komunikacyjnych” opiera się na świadomym rozdwojeniu adresata. Mowa podmiotu kieruje się w istocie do jego lustrzanych wcieleń, sama je poniekąd — jak obserwowaliśmy — podsuwając i zwielokrotniając. Cechą adresata, zapewniającą mu w obrębie tego wiersza rodzaj trwałej nieuchwytności, jest domniemanie co do praktykowania przezeń, poniekąd w wyniku uświadamianej w słowach podmiotu konieczności, procesu dysymulacji, co za łacińskim pierwowzorem tłumaczy się jako udawanie, skrytość, obłuda²³. Dysymulacja jest dla Bachelarda słowem-kluczem do „fenomenologii człowieka udającego”²⁴, tj. poszukującego masek. Podobnie, „jako przyjęcie zasady maski” tłumaczy „dysymulację” Antoni Kępiński w opisie schizofrenii („konieczność ukrywania własnego świata przed światem otaczającym”²⁵). Dzięki takiemu właśnie narzucającemu się domniemaniu co do nieustannego maskowania się możliwego adresata omawianego wiersza osiąga on przewagę w narzuconym mu układzie komunikacyjnym. Paradoksalnie więc jego trwałe „niedokonanie” świadczyć może o należytych odebraniu lekcji, tj. o prawdopodobnym zachowaniu pełnej duchowej niezależności.

²³ Pojęcie „dysymulacja” w odniesieniu do charakterystyki portretowanego przez Miłosza przypadku znajdziemy np. w przywoływanej już *Przedmowie* Jaspersa do francuskiej edycji *Zniewolonego umysłu* (*Nous voyons concrètement comment se développent les divers processus de dissimulation [...]*). Zob. K. Jaspers: *Préface...*, s. 8.

²⁴ G. Bachelard: *Fenomenologia maski*. Tłum. B. Grzegorzewska. W: *Miski*. Red. M. Janion, S. Rosiek. T. 2. Gdańsk 1986, s. 14–24. W języku polskim pojęcie dysymulacji przyjęło się przede wszystkim jako odwrotność medycznej „symulacji” (ukrywanie choroby zatem zamiast jej udawania), „dysymulować”, czyli ‘udawać, że nie ma się tego, co się ma’, ‘nie dać po sobie nic poznać’.

²⁵ A. Kępiński: *Schizofrenia*. [1972]. Kraków 2001, s. 175. Jak wyjaśnia Kępiński, „dysymulacja”: „Polega na tym, że chory kryje się ze swoim światem, który dla niego jest jedynym prawdziwym. Zdaje sobie sprawę, iż ujawnienie własnych myśli grozi społecznym potępieniem [...], utratą dotychczasowej pozycji społecznej, pozbawieniem wolności przez umieszczenie w szpitalu psychiatrycznym.” Ibidem.

Od Brylla do Polkowskiego

Proces tropienia wywołanego przez Czesława Miłosza adresata prowadzi nas do... Ernesta Brylla. Myślę przede wszystkim o tym wierszu z tomu *Sztuka stosowana* (1966):

Masz się nauczyć milczenia — to znaczy
dobrej gadatliwości. Niemowcy zbyt skoro
żelazem doświadczają i na ogień biorą:
— może im zmarszczkę krzyku ktoś z twarzy wypatrzy.

A nam już jeśli płomień — to dobry pod kuchnię
albo ten, co tli w pieprzu. Gorączka przyprawy,
gdy spłynie kroplą w gardło — nikt tego nie zdmuchnie,
cośmy pokosztowali...

Na krwawe rozprawy
popatrzmy, jak kucharka, milcząc. Plebejski od wieka
zawód ten doszedł: brzucho u człowieka
połączy ochłap rzeźni z ideałem wina,
i chleba rzetelnością.

Nie żywota wina,
że nie stworzony do wybranej strawy.

Wydaje się ten tekst swoistym appendixem do poematu Miłosza. Ofertą dla adresata jest tu bardzo podobnie rozumiany „pragmatyzm jako zasada działania”²⁶, który dla Jerzego Kwiatkowskiego stanowił wręcz główną cechę poezji Brylla. Zbiorowy podmiot wyznaje w gruncie rzeczy wartości zbieżne z „Chórem” *Prologu* Herberta i „przebiegłością i wiedzą”, które mówią w *Dzieciństwie Europy*. Podobne wydaje się też zadanie: wyłączyć adresata z potencjalnego grona kolejnych „łatwowiernych, zapalnych a słabych” (Miłosz) albo tych, których „żelazem doświadczają i na ogień biorą” (Bryll). Przydatne będzie także ponowne przywołanie *Substancji* Zbigniewa Herberta, w której „giną ci, którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy”. Te same wartości jako wzajemnie się wykluczające identycznie przedstawiał podmiot wiersza Miłosza:

²⁶ J. Kwiatkowski: *Remont pegazów*. Warszawa 1969, s. 154.

My, którzy smakujemy długo żując jadło

[...]

Jesteśmy lepsi od nich, pogrzebanych.

„Tłuste zapachy” i „jadło” w pełni dominują już w argumentacji podsuwanej adresatowi w utworze Brylla: „nikt tego nie zdmuchnie, / cośmy pokosztowali”. O ile jednak w przypadku Miłosza i Herberta miał to być tylko środek do celu („w nowy życia strumień wstąp”), gwarancja przeniesienia dziedzictwa i ocalenia niezależności duchowej, o tyle dla podmiotu Brylla „brzuch” staje się celem samym w sobie. Według Janusza Sławińskiego, w poezji autora *Sztuki stosowanej* słyszymy „głos z głębi świata znikczemniałego”, wydobywany „w scenerii sponiewieranych i wymiętoszonych wartości”²⁷. Zamiast mniej lub bardziej subtelnych mitologii „zachęte” do dania posłuchu wspierać ma całkowita profanacja symboliki chrześcijańskiej: „brzuch”, które łączy „ochłap rzeźni z ideałem wina, / i chleba rzetelnością”. Zestawienie w tej wizji pokarmów eucharystycznych niszczyć ma tradycyjne podstawy etyczne, odbierając jakikolwiek sens takiej ofiary z samego siebie, dla której pierwowzorem byłaby ofiara Chrystusa.

Inicjalne nakłanianie adresata do milczenia wyrasta z tej samej motywacji, jaką odnajdziemy w poemacie *Dziecię Europy* („Z ustami zaciśniętymi, posłuszni rozumowaniu”) i w *Zniewolonym umyśle*: „Należy więc milczeć o swoich prawdziwych przekonaniach, jeżeli to możliwe” (ZU, 71). Intertekstualne równanie wiąże ze sobą po tej samej stronie „piękne słowa” z wiersza Herberta (także „pamiętki” i „wspomnienia”), Miłosza „jeziora przeszłości” oraz „milczenie” Brylla. „Jednakże — powiada cytowany przez Miłosza znawca Ketmanu, Gobineau — są wypadki, kiedy milczenie nie wystarczy, kiedy może ono uchodzić za przyznanie się” (ZU, 72). Dlatego właśnie doprecyzowanie zalecenia na początku wiersza: „Masz się nauczyć milczenia — to znaczy / dobrej gadatliwości”. Oto i druga, widoczna dopiero po myślniku, strona równania. W wierszu *Dziecię Europy* była ona rozpięta pomiędzy bronią „słów dwuznacznych” i „pochlebczą żartobliwością”. Na tym tle przestrzeń „dobrej gadatliwości” przyniosła

²⁷ J. Sławiński: *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956—1980*. [1984]. W: Idem: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 115.

oczywistą degradację oczekiwań wobec adresata. Coraz większe wręcz lekceważenie jego zdolności i pozycji społecznej.

W komunikacji między partnerami lirycznymi poematu Miłosza mogliśmy obserwować co prawda ironizowany, ale jednak retoryczny ślad dyskursu perswazyjnego. Wiersz Brylla nazwałem appendixem do tamtej sytuacji, gdyż w istocie dość zdecydowanie zamyka on, w odniesieniu do omawianego rodzaju adresata, to, co możemy nazywać nastawieniem retorycznym. Zapowiada również nowe nastawienie. Z jednej zatem strony podane są w nim jeszcze jakieś „resztki retoryczne” w plebejskiej oprawie, w tym toporna próba perswazji emocjonalnej wsparta na afekcie strachu, z drugiej strony uobecnia się nowa tendencja. W jej ramach w pełni już dopuszczona zostanie „składnia pozbawiona urody koniunktywu”, o której pisał w *Potęrze smaku* Herbert. Słyszymy ją w dyrektywnym zwrocie „masz się nauczyć”, który buduje już relację bezwarunkową wobec adresata zapowiadanego w 1946 roku przez podmiot Miłosza:

Już rodzi się pokolenie śmiertelnie poważne
Biorąc dosłownie co myśmy przyjmowali śmiechem.

Wobec człowieka reprezentującego to pokolenie, urodzonych tuż po wojnie i nie narażonych na „dym trujący”, czyhający w jakiejś „szufladzie pamiętek”, można już było próbować odmiennych metod komunikacji. „Kiedy wyrośnie młode pokolenie, wolne od obciążeń i trucizn *starego*, wszystko się zmieni” (ZU, 39), referował systemowe nadzieje Czesław Miłosz. Postać typową dla tego pokolenia próbował naszkicować, urodzony w roku powstania wiersza *Dziecię Europy*, Stanisław Barańczak, pisząc poemat *Sztuczne oddychanie* (1974). Przedstawionego przezeń generacyjnego bohatera tak sportretował Jacek Łukasiewicz:

N.N. jest oczywiście naiwny, by nie powiedzieć głupi. Czyżby nie rozumiał reguł gry? Stale mieszał uczucia, poglądy, języki? Tak. Jest naiwny. Należy do generacji, która wchodziła w życie publiczne (także wstępowała do partii) za Gomułki, przeżyła potem wstrząs roku 1968, gdy okazało się, że język idei z istoty swej internacjonalistycznej może się mieszać z przeciwnym mu językiem ciasnego nacjonalizmu. Później Grudzień 1970 i salwa do robotników oddana na schodach w Gdy-

ni... Wreszcie wyważone zaufanie do nowego okresu. W końcu zrozumienie, że nic istotnego się nie zmieniło. Wtedy nastąpiła odmowa.²⁸

W poezji tego okresu pojawia się figura adresata, którą w pewnym uproszczeniu można by nazwać „nowofalowym” wcieleniem *Dziecięcia Europy*. Zaznaczmy od razu, że ze względu na swój postulatyczny charakter adresat ten nie może być wprost charakteryzowany przez analogię do bohatera lirycznego. Stąd praktykowane nieraz próby wyprowadzenia określonego modelu osobowościowego, np. poezji pokolenia '68, gromadzące stematyzowane oraz implikowane cechy podmiotu, trzecioosobowego bohatera i drugoosobowego Ty lirycznego, filtrowane jeszcze odniesieniami biograficznymi, są swego rodzaju nadużyciem. Pozbawiają, zwłaszcza każdy przypadek liryki zwrotu do adresata, właściwej jej dramaturgii i odbierają szansę interpretacji w kategoriach „możliwości”. Zawłaszczenie Ty w celu dopełnienia jakiegoś społecznego wzorca odtwarzanego w ramach porządku Ja lub On musi prowadzić do rozminięcia się z potencjałem sensów przypisanych milczącemu partnerowi komunikacji. Pozbawia to również adresata należnych mu praw: w praktyce skazuje się go za czyny, o których wiadomo tylko tyle, że wykonanie ich zostało mu zaproponowane. Oto np. przypadek Ty ze wspomnianego już *Sztucznego oddychania*, Ty, które powinna ukołysać *Piosenka znad sufitu* Stanisława Barańczaka:

[...]

Widocznie to potrzebne
Wznosić okrzyki łąć
lub milczeć Wszystko jedno
I do łóżka się kłaść

I na nowo od rana
Maskować się i drzeć
Głosować Donieść Skłamać
I żyć Normalna rzecz

Prześpij się I znów zażyj
gorzką pigułkę dnia
Weź w żyły świtu zastrzyk
O zdrowie trzeba dbać

²⁸ J. Łukasiewicz: „Sztuczne oddychanie” — poemat satyryczny. W: Idem: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 292—293.

bo jeszcze jeden szczebel
i jeszcze jeden dzień
a wkrótce w jakimś niebie
blask chwały olśni cię

i będziesz już na wieki
na pamięć i na śmierć
przyzwoitym człowiekiem
z orderem wbitym w piers

Czy ukołysz? Porcja szyderstwa wymierzona w racje, jakimi karmione było *Dziecię Europy*, skutecznie to chyba uniemożliwia. „Duchowe ewolucje i moralna ekwilibrystyka” odnotowane także w *Zniewolonym umyśle* (pigułka Murti-Binga, Ketman, broń „słów dwuznacznych”) powszechnieją i banalizują się w piosenkowym rytmie, jako „normalna rzecz”: „Głosować Donieść Skłamać”. Przejście od retoryki do kultury popularnej nie pozostawia jednak adresatowi złudzeń co do finału tego bezrefleksyjnego kręcenia się w kółko. Nie obiecuje żadnego ocalenia. Wręcz przeciwnie. Zatem, jeżeli i tak ma zostać nagrodzony w sumie „tym co mają pod ręką”, to czy nie lepiej odmówić sobie kolejnej pigułki i wybrać drogę wskazywaną w *Prześlaniu Pana Cogito*?

Przypomnijmy, że w prezentowanym tu ujęciu Ty liryczne dostępne jest najpierw jako „strategia intertekstualna”. W poezji wyznacza ją wiele jak najbardziej zakorzenionych społecznie presupozycji (retorycznych, pragmatycznych i innych), układających się w daną „komunikację możliwą”. Otwierane w niej relacje wywołują pożądany w określonym układzie literackim postulat Ty. Nie wynika on już jednak bezpośrednio z socjalnej genezy, narzucanej przez aktualne wzorce osobowe epoki (jej *basic personality*), ale wręcz przeciwnie: sam tworzy nowy, społecznie możliwy wzorzec do naśladowania. Dodajmy, wzorzec nie jednowymiarowy, ale otwarty, jak dzieło literackie na możliwe konkretyzacje. Wymownego przykładu dostarcza — jak sądzę — wiersz Juliana Kornhausera ze zbioru *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* (1973):

Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu,
wniesie cię do płonącego państwa,
wstrzyma oddech, odda pod klucz

bezbronności, otworzy sklepy serc. W domu czeka na ciebie antykomunizm, spiżarka pełna zimowych zapasów. Ani na lewo, ani na prawo, ostrzega cię dziadek, który przeżył dwie wojny i wie, co mówi. Właściwie, jeśli giną ludzie w jakimś obcym mieście, które odwiedzamy podczas wakacji, możemy spokojnie zasiąść do demokratycznego obiadu i czekać, co będzie. Ewentualnie ogłosić głodówkę.

Czy można adresata tego wiersza oceniać przez złożoną mu niewątpliwie ofertę życiowego konformizmu? Przytoczmy komentarz Małgorzaty Szulc Packalen:

Oportunizm walczy w nim o lepsze z chęcią dokonania raz na zawsze świadomego wyboru [...]. Bohater liryczny jedynie ironią broni się przed zagarniającą również i jego znieczulicą społeczno-etyczną, jednak ironia ta sprawia, że nie zawsze łatwo określić, po której stronie usytuowuje się ja-liryczne.²⁹

Wiele tu celnych spostrzeżeń, ale podporządkowanych perspektywie stopienia w jednego bohatera lirycznego wszystkich ról osobowych wiersza, i przy tym żadnego, niestety, odrębnego słowa na temat Ty. Tymczasem wyrazisty zbiorowy podmiot nie może być w wierszu Kornhausera w jakiegokolwiek mierze utożsamiany z adresatem. Apostrofa w charakterze rodzicielskiego napomnienia wskazuje przecież, podobną jak w *Dziecięciu Europy*, wyższość mówiącego, budowaną tym razem na autorytecie wieku i doświadczeń („dziadek, który / przeżył dwie wojny [...]”). Ironia obejmuje tu sferę domowej komunikacji o funkcji wychowawczej, dlatego służy ona raczej uwydatnieniu możliwego buntu adresata, oddalając na jakiś czas perspektywę jego łatwego poddania się trosce rodzinnego chóru. Domowa lekcja jest pewna siebie w tym samym stopniu, co „wykład dialektyki stosowanej”, tyle że zamiast wyrafinowanych praktyk maskowania się w sytuacji publicznej nakazuje bezwzględne wycofanie. Adresata przekonuje się tu przy pomocy demonstrowania równań znanych z wierszy Miło-

²⁹ M. Szulc Packalen: *Pokolenie'68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987, s. 307.

sza, Brylla i Herberta. Tam: „jadło”, „brzuch” i „tłuste zapachy” naprzeciw „pogrzebanych” i „doświadczanych żelazem”, u Kornhausera: „spizarka pełna zimowych zapasów” i „obiad” konsumowany na tle ludzi, którzy „giną w jakimś obcym mieście”. „Pokolenie śmiertelnie poważne”, biorące świat, jak przewidywał podmiot poematu Miłosza, „dosłownie” i — jak oceniał później Jacek Łukasiewicz — „naiwnie”, wystawione zostało na sprawdzoną pokusę dwójmyślenia („W domu /czeka na ciebie antykomunizm [...]”). Tak ją charakteryzował rówieśnik Kornhausera, Tadeusz Nyczek:

Podwójność to był także Kościół — i Partia, komunია święta i pochody 1-majowe, krzyż i portrety przywódców na szkolnych ścianach, lekcje religii i lekcje wychowawcze, mnogość języków, jakimi trzeba się było posługiwać, najpierw nieświadomie, potem coraz bardziej przemyślnie, słowa bywały zaklęciami i przekleństwami, hasłami i modlitwą; któż z nas coś wtedy rozumiał, ale musiało to tkwić w młodocianych umysłach, w wygimnastykowanych głowach, pełnych nauczonych życiorysów i pacierzy, zatłamszonej podświadomości, karmionej gazetową strawą i komentarzami domowymi.³⁰

Opisany przez Nyczka model społeczny, z wnętrza którego — jak obserwowaliśmy — poezja nowofalowa importowała formuły językowe, ustępował, już po staniu się tworzywem poezji, potencjałowi wytwarzanych w niej modeli alternatywnych. Staramy się więc obserwować, jak poezja powojenna przywołuje w ramach jednego ze swoich porządków adresata poddawanego presji autorytetu, przemawiającego z wykorzystaniem rozmaitych form modalności rozkazującej. Rady płynące z głębi świata „dialektyki oprawców”, imperatywy plebejskiego zdrowego rozsądku docierające „z głębi świata znikczemniałego”, „ubezwłasnowolnienie” oferowane w banale kultury masowej, wreszcie rodzicielskie napomnienia łączy ta sama w istocie wola wykluczenia dialogu. Rozkaz — jak zauważa Janusz Lalewicz — to „komunikat, który — mówiąc nieco metaforycznie — wyprowadza porozumiewających się poza komunikację, który implikuje przejście od słowa do czynu”³¹. Jednak wprowadzony do tekstu poetyckiego

³⁰ T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia '68*. Londyn 1985, s. 11—12.

³¹ J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 61.

rozkaz pozostaje na zawsze słowem, czystą komunikacją, podatnym na ironię utrwaleniem rozkazu, którego adresat jest ciągle na moment przed co najmniej dwoma wariantami zachowania. Zamiast przejścia do „działania podejmowanego w świecie praktyki społecznej”³² rozkaz literacki prowadzi, wbrew warunkującej go pragmatyce, w sferę Bachtinowskich „niezwieńczonych dialogów” i pozostaje elementem „dramatu komunikacyjnego”.

W „wariacie nowofalowym” takich sposobów zwracania się do adresata, w których oddziaływanie otwiera wbrew swemu zamiarowi możliwość dialogu, rolę istotnego nastawienia społecznego oprócz „komentarzy domowych” pełni także, rzecz jasna, wywołana we wspomnieniach Nyczka „gazetowa strawa”:

[...]

Obudziłeś się ze ślepego snu, aby przeczytać:
Zostań, zostań honorowym dawcą krwi, kości i mięsa
zostań honorowym dawcą nasienia i złotych myśli,
i nie zaprzeczaj nikomu oprócz siebie,
i nie potwierdzaj niczego oprócz własnego istnienia,
które cię samobójczo niweczy.

Przytoczony fragment wiersza Ryszarda Krynickiego z tomu *Organizm zbiorowy* (1975) wykorzystuje w swojej strategii komunikacyjnej klisze tekstów propagandowych, których celem było „nakłanianie do postaw aprobatywnych”³³. Literalnie zarejestrował je np. Stanisław Barańczak w wierszu *N.N. staje przed oknem*:

[...] jakby na murze

od lat czerwienił się ten plakat z wielką dłonią
godzącą w oczy palcem i hasłem I TY
MOŻESZ URATOWAĆ LUDZKIE ŻYCIE ODDAJ
SWOJĄ KREW, jakby między drzewami
od wieków kołysały się transparenty NASZYM CELEM
NIESKAŻONE POWIETRZE i DBAJ O PŁUCA,
[...]

³² Ibidem.

³³ Zob. na ten temat: J. Bralczyk: *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*. [1986]. Warszawa 2001. Zwłaszcza strony dotyczące „funkcji nakłaniającej” (69—105).

W obydwu wypadkach poetyka przytaczania agitacyjnej wręcz dyrektywności ujawnia, w sposób dużo mniej skomplikowany niż w poezji przednowofalowej, konieczne upodównienie adresata: deklaratywnie pożądanym staje się on równocześnie ironicznie niepożądanym. Obydwa warianty są jednak równoprawnie możliwe. W wierszu Krynickiego w przestrzeń interferencji intertekstualnych włącza się, obok tekstu propagandowego, sfera tego, co specyficznie literackie. Wprost sygnalizuje on kluczowy dla całej grupy omawianych wierszy problem potencjalnego ofiarowania siebie przez adresata na ołtarzu Historii („[...] zostań [...] dawcą krwi, kości i mięsa”). Dyrektywa agitacyjna tylko pozornie jest w tym tekście odwrotnością rad i nakazów, w których zawarło się: retoryczne odwołanie od tych, w istocie „samobójczych”, zamiarów w wydaniu Miłosza, ukierunkowane na ten sam cel trywializowanie ludzkich przeznaczeń w wersji Brylla, i to samo, choć artykułowane w „języku troskliwości” rodzinnej paplaniny, zarejestrowanej przez Kornhausera. Tekst Krynickiego, tak jak „piosenka” Barańczaka, dąży do skompromitowania oferowanej przez siebie zasady komunikacyjnej. Parodia sloganu propagandowego zlewa się jednak, w przypadku wiersza *Podróż pośmiertna (II)*, w jedno „cudze słowo” z kodem kulturowym i literackim. Stylowa kontaminacja powoduje m.in. podanie w wątpliwość postawy identyfikowanej z rozpoznawalnym tonem poezji Herberta, zwłaszcza z *Pana Cogito* (1974). Jego to przecież frazą nakłania się adresata do zachowań zorientowanych na osobiste ocalenie, równoznaczne z duchowym wygnaniem: „i nie zaprzeczaj nikomu oprócz siebie”. Pole możliwych dlań wyborów otwiera, zresztą jak i w *Piosence nad sufitem*, sarkastycznie przepowiedziana gwarancja w zakresie finału owego ocalenia: „na wieki z orderem wbitym w pierś” (Barańczak), „istnienie, które cię samobójczo niweczy” (Krynicki).

Wciąganie Ty lirycznego w przestrzeń gry komunikacyjnej nadbudowywanej na tych samych, co u Krynickiego, kodach decyduje o charakterze relacji wobec adresata w wierszu Jana Polkowskiego *Przesłanie pana X* z tomu *Oddychaj głęboko* (1981):

Ocalałeś nie po to, żeby dać świadectwo,
które jak dym z odrzuconej ofiary
nie chce opuścić płonących miast

Twoje ciało, oto początek i koniec czasu
i niech nie będzie poranionym archiwum
dla kilku wierszy lub bajek marzycieli
i głupców

Przeżyłeś nie po to, żeby świadczyć
przeciwko niemu, świat jest zbyt bliskim krewnym
twoich dzieci

Wszystkie drogi prowadzą,
klucząc, do miejsca, w którym układasz się
do sprawiedliwego snu

Historia ma swoje prawa, dlatego bez egzaltacji,
z perspektywy tysiącletniej cywilizacji patrz
jak mały naród ginie,
jak duszą się jego ostatnie pokolenia

Ale nie trać nadziei,
może nie obudzisz się za ostrą bramą
więzienia, z nieregularną, dwuramienną gwiazdą
wszytą w skórę,
może nie dożyjesz tej chwili, może umrzesz
przed narodzeniem się w narodzie wybranym
do zagłady

Zanim znajdą cię za miastem w mundurze
robotnika lub studenta filozofii
z twarzą przykrytą liberalną Polityką
opisującą faszystowskie praktyki
południowoamerykańskiej policji

Zanim zrozumiesz obelgę: Żyd!
albo: pal'aczek!

Idź, bądź wierny
fladze z biało-czarnego drutu
i generałom
swojej powszedniej modlitwy

Modalność rozkazu w wierszu Polkowskiego, nie zawiązana już
w żadnej sytuacji pragmatycznej, w całości została wywiedziona z ma-
teriału literackiego. Nawet pobieżna lektura narzuca dość jednoznacz-

ne i powszechne odczytywanie całego utworu jako „odwrócenie *Przesłania Pana Cogito*”³⁴. Taka perspektywa wydaje się oczywista i nie wymagająca dyskusji. Poszukiwanie adresata nie musi jednak tej antytetyczności wcale potwierdzać. Komunikowanie, świadomie sięgające tu po frazes poetycki, w naturalny sposób poszerza skalę możliwych wypełnień po stronie Ty. Uzyskuje ono wymiar symboliczny, wielowymiarowość, która jest pochodną przyjętej w wierszu poetyki. Ta bazuje bowiem na rozbijaniu formacji symbolicznych właśnie, operacji analogicznej co do mechanizmu z modyfikacjami frazeologicznymi tzw. poetyk lingwistycznych. I tak, np. gazeta pojawia się w tekście Polkowskiego na zasadzie substytucji, w znaczeniu podwójnego całunu: przykrywając zwłoki (konkretne i symboliczne), ale i stanowiąc nadbudowaną, propagandową zasłonę nad bliską rzeczywistością, kiedy opisuje: „faszystowskie praktyki / południowoamerykańskiej policji”. Ta sama symboliczna gazeta wkracza na zasadzie kontaminacji w symbolikę narodową i martyrologiczną („flaga z biało-czarnego drutu”).

Adresat w przestrzeni takiej komunikacji podlega prawidłowościom podobnego, symbolicznego odczytywania. Zdekodowany na pierwszym poziomie jako odwrotność Ty z *Przesłania Pana Cogito*, domaga się dalszego deszyfrowania możliwych do przypisania mu sensów. Jest przecież w swej istocie klasycznym przykładem „adresata skradzionego” w znaczeniu, które możemy wyjaśnić odniesieniem do przywoływanej już koncepcji „mitu jako skradzionego języka”³⁵. Sens, nadany Ty lirycznemu w wierszu Herberta, podany został w *Przesłaniu pana X* na pierwszym planie jako gotowa forma, wydrążona z obciążeń semantycznych, żywych wyłącznie w systemie pierwotnym. Obserwujemy stawanie się adresata jako mitu, który, przypomnijmy ujęcie Barthes’a:

[...] wyrывa trwanie podłe i zdegradowane z sensów, którymi się karmi, wywołuje w sensach jakieś sztuczne przedłużenie, w którym się wygodnie sadowi, czyniąc z nich gadające trupy.³⁶

³⁴ Zob. np. M. Stala: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 147.

³⁵ Zob. R. Barthes: *Mitologie...*, s. 264–271.

³⁶ Ibidem, s. 266.

Kradzież adresata jest tu całościowa, ale ponieważ pozostajemy w obrębie tej samej systemowo komunikacji poetyckiej, doświadczamy tak naprawdę jedynie chwytu „regresu sensu w formę”, otwierającego tylko jedną z możliwości interpretacyjnych. Tej „pasożytniczej” działalności towarzyszy w sumie równoczesne „wzmacnianie systemu pierwotnego”, właściwego Panu Cogito. Przypadkiem granicznym jest wręcz, paradoksalnie, Ty identyczne, nie tylko jako „forma”, z adresatem wiersza Zbigniewa Herberta. Szczególnie bliskie staje mu się ono po wysłuchaniu kpiącego pocieszenia: „Ale nie trać nadziei”. Bycie po stronie tych, co przeżyli, jest przecież chwilowe. Przepowiadane adresatowi w dalszej części scenariusze śmierci aktualizują etos sprzeciwu obróconego w podobną jak u Herberta klęskę. Obraz „chłosty śmiechu zabójstwa na śmietniku” nie jest bynajmniej obrazem ofiary diametralnie innej niż ta, którą ponieść ma Ty Polkowskiego wyobrażone „z twarzą przykrytą liberalną Polityką”, służącą za pośmiertny, śmietnikowy jakby nie było całun.

Wcześniej jednak *Przesłanie pana X* poucza w duchu praw wyłożonych w wierszu *Dziecię Europy*. „Dać świadectwo” — to w myśl tamtej powtarzanej tu lekcji: unicestwić ciało w imię nicości („dym z odrzuconej ofiary”). W wymiarze kulturowym ta nicość przekuwana jest następnie w stosowne mitologie. Wizja ciała jako „poranionego archiwum dla kilku wierszy lub bajek marzycieli i głupców” pojawia się w funkcji, jaką u Herberta pełnił „łuk triumfalny dla pięknych umarłych”, a u Miłosza — „pusta twarz”, której można nadać „ręsy jakich ci potrzeba”. Rozwinięcie przed oczyma adresata obrazów „płonących miast”, nakaz chłodnego obserwowania „jak mały naród ginie” obliczone jest na ten sam efekt, co Miłoszowe:

Nie kochaj żadnego kraju: kraje łatwo giną.

Nie kochaj żadnego miasta: łatwo rozpada się w gruz.

[...]

Nie miej czułości dla ludzi: ludzie łatwo giną

[...].

Cała operacja nie różni się też w intencji od próby emocjonalnego wyrażenia adresata w wierszu Brylla: „Na krwawe rozprawy popatrzmy, jak kucharka, milcząc.”

Z egzystencjalnym nakazem przetrwania nie wiąże się w „przesłaniu” Polkowskiego żadna obietnica, poza obietnicą śmierci: „Twoje ciało, oto początek i koniec czasu”. Przypomina to omawiane wcześniej rozwiązanie nowofalowe, zwłaszcza zalecenie z utworu Krynickiego: „i nie potwierdzaj niczego oprócz własnego istnienia, które cię samobójczo niweczy”. Religia codzienności, zastępując Nową Wiarę, chce pozbawić adresata jakiegokolwiek nadziei nadającej sens jego istnieniu. Poza może tą jedną szansą, kwitowaną w przypadku omawianego tekstu kpina („Ale nie trać nadziei”), i odsyłającą Ty do myślenia o swoim losie w kategoriach imperatywu artykułowanego w wierszu Herberta.

Wersja Nowaka

Tadeusz Nowak

Ósmy pacierz azjatycki

Pisz na kolanach Śpiewaj na kolanach
Łaż na kolanach po łój i po chleb
póki się w ziemi klęcząc nie zamienisz
na step w burzanach mój miły na step

Pisz na kolanach Oni ci zapłacą
rób na kolanach a kopną cię w usta
Matko Najświętsza zlituj się nad nami
gdy się nam w kamień zwija ręka pusta

Pisz na kolanach i rób na kolanach
a gdy stojący nad tobą zapyta
jak ci na imię pokażesz mu ręce
i nogi twardsze niż końskie kopyta

Mózg mu pokażesz zamieniony w kamień
i skórę zdartą z ciebie i po płocie
chodzącą żywcem póki on nie krzyknie
że to twój anioł w zabobonnym locie

Wtedy opadniesz rakieta trafiony
 i twoje imię iskrzące się stopi
 na ust armatnich głodne jamochłony
 gwoździe naszych kości
 plomby naszych zębów
 miedź i nikiel protez
 cynk i ołów płuc
 i na wieżach dzwony

Dość nieoczekiwanie chyba wizję finału cywilizacji zachodniej i kresu człowieka europejskiego, widzianych przez pryzmat — jak ujął to Stanisław Balbus — „azjatyckiego ukąszenia”³⁷, odnajdziemy w ostatnich wierszach Tadeusza Nowaka. *Ósmy pacierz azjatycki* ukazał się już po śmierci autora w zbiorze *Modły jutrzejsze — modły wieczorne* (1992), usunięty przedtem przez cenzurę z tomu *Pacierz i paciorki* (1988). W moim przekonaniu, wiersz ten można czytać jako gest zdecydowanego zdjęcia retorycznej przesłony z komunikacji oferowanej przez *Dziecię Europy*. Jest on jednak nieoczekiwany, jako że wyrasta z twórczości podporządkowanej hieropoetyce, aktualizującej gatunki biblijne i liturgiczne, choć — jak zauważył Balbus — jest to Biblia „foklorystycznie naturalizowana”³⁸. Historia występuje w takiej poetyce na ściśle określonych prawach:

[...] tak, jak wszelkie czyny człowieka, wraca do prapoczątku, gdzie wszystko było i jest zapisane — w księdze boskiej, *Biblii*, tak jak w księdze kosmosu i księdze natury: *pismem mrówek*, w *litaniach traw*, w *znakach na niebiosach* i w *dnie rzek*. Wszystko bowiem, co się dzieje, dzieje się w czasie, ale istotny sens tego, co się dzieje, bytuje poza czasem.³⁹

Tymczasem w omawianym wierszu perspektywa historiozoficzna, zawarta w apelu do adresata, wyznacza zwieńczenie procesu opisywanego dopiero w trakcie stawania się w *Zniewolonym umyśle*. Historia staje się Bogiem. Sens istnienia zostaje wyparty pustką symbolizowaną

³⁷ Zob. S. Balbus: *Poezja w czasie marnym. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*. Kraków 1992.

³⁸ Ibidem, s. 127.

³⁹ Ibidem, s. 111.

obrazem azjatyckiego stepu. Znika nawet cień iluzji, jaką zapewniać mogła kiedyś przewaga nad „pogrzebanymi” czerpana ze „słodocy dnia”, czy też iluzoryczny „blask chwały w jakimś niebie” jako rekompensata za zasługi historyczne. O ile jeszcze unicestwienie „orderem wbitym w pierś” mamiło rozpiętą od groteski do sarkazmu nadzieją, o tyle ekspresja zagłady przepowiadanej jednostce w utworze Nowaka poprzestaje na udosłownieniu symbolu „mięsa armatniego”: „opadniesz na ust armatnich głodne jamochłony”. Sugerowanym przeznaczeniem nieobecnego wprost, ale presuponowanego w ramach opozycji do elementów „azjatyckich” „europejskiego dziedzictwa”, przynależnego Ty lirycznemu, staje się najprymitywniejszy z układów trawiennych.

Wątpliwości moralne, które miały stać się udziałem adresata *Dziecięcia Europy*, ocalałego w godzinie grozy, ustępują coraz intensywniej w wypowiedziach, których obiektem jest już tylko nowofalowy „urodzony na miejscu śmierci”, perspektywie eschatologicznej. W ujęciu Nowaka, prawdziwa „godzina grozy” dopiero czeka na wywołane przezeń Ty, któremu nieustannie uświadamiana jest jego rola niewolnika. Stałe towarzystwo oprawcy („a gdy stojący nad tobą zapyta”) jasno przedstawia jego położenie w kontekście rzeczywistości totalitarnych obozów zagłady. Zamiast „przebiegłości i wiedzy”, które stanowiły fundament retorycznego przekonywania w odniesieniu do adresata wiersza Miłosza, postawa człowieka „na kolanach” — wywoływana bezwzględnością rozkazu i groźby. Zamiast miraży nowych wartości, kreowanych na ruinach starego porządku, wyłącznie zrujnowane wartości. W wierszu Miłosza ironia odsyła do gwałtu i terroru maskowanych słowem podporządkowanym panującej nad komunikacją Pedagogii. Komunikacja w tekście Nowaka jest już wyłącznie samym gwałtem i terrorem, w jakim nie ma absolutnie miejsca dla ironii. Ty wierszowe nie jest kuszone „magiami samozniewolenia”, o jakich pisał Aleksander Wat w odniesieniu do polskiego stalinizmu⁴⁰. Tym samym trudno uwolnić się od myśli, że znika tu, dziedniczone poniekąd po retoryce, upodównienie adresata. Mowa totalna nie zostawia żadnego wolnego pola. Można tę komunikację albo w całości przyjąć, albo odrzucić. Podobnie rzecz się ma w przypadku wyznaczania relacji wobec adresata we wcześniejszych *Przykazaniach*

⁴⁰ A. Wat: *Klucz i hak*. W: Idem: *Ewokacja*. Kraków 1981, s. 18–61.

Kazimierza Wierzyńskiego z tomu *Czarny polonez* (1968). Odwołanie się do hieropoetyki jest tu oczywiście chwytem demonstrującym wyparcie z rzeczywistości Boga, zastępowanego jako podmiot dziesięciu przykazań przez totalitarną władzę:

1.
Nie będziesz miał innej władzy przed naszą władzą dla władzy.
2.
Nie będziesz wzywał imienia wolności nadaremnie.
3.
Pamiętaj, że jesteśmy nieomylni i wiemy wszystko dla wszystkich.
4.
Czcij doskonałość naszą, aby nikt nie wyszedł z naszego błędu.
5.
Nie lękaj się strachu, to metafizyczny dreszcz historii.
6.
Nie zabijaj bez nakazu, który wykonuj bez drżenia ręki i serca.
7.
Nie bluźnij gdy przyjdzie twoja kolej, śmierć jest naszym środkiem do życia.
8.
Przysługuj się bliźniemu, aby on wysługiwał się tobie.
9.
Wywyższaj się dopóty aż ocknie się zniewolony.
10.
Nienawidź bliźniego swego bardziej niż siebie samego.

Ofertą dla adresata, na wzór dekalogu, jest tu prawo przynależności do „narodu wybranego”, „do zagłady”, jak dodałby już podmiot Polkowskiego. Wybór gatunku przypomina o pierwotnej, gdyż boskiej, tyranii słowa. „Chodzi o to — jak komentuje charakter dekalogu Northrop Frye — że tylko w bezwzględnym rozkazie słyszymy naprawdę wyraźnie głos władzy”⁴¹:

Prostota Biblii — czytamy w *Wielkim Kodzie* — jest prostotą majestatu, a nie równości, a tym bardziej naiwności: jej prostota jest wyrazem głosu władzy. Najczystszy słowny wyraz władzy jest

⁴¹ N. Frye: *Wielki Kod. Biblia i literatura*. Tłum. A. Fulińska. Bydgoszcz 1998, s. 208.

rozkaz [...]. Retoryka rozkazu jest tak parataktyczna, jak tylko potrafią być słowa: żołnierze nie ruszą do ataku na bagnety w odpowiedzi na zdanie wtrącone, zdanie podrzędne lub tryb przypuszczający. Im wyższa władza, tym bardziej bezwzględne rozkazy: wszelka kwalifikacja lub uwzględnienie okoliczności należy wyłącznie do podwładnych.⁴²

Wierzyński antycypuje demoniczną pewność panowania Historii nad człowiekiem, jaką rozwiną *Pacierze i paciorki*. Adresat „przykazań”, choć wywiedziony z obszaru polityki, musi za sprawą modelu narzucanej mu komunikacji, „biblijnej nowomowy”⁴³, stawiać sobie pytania w perspektywie ostatecznej, przekraczającej wymiar historyczny. „Azjatycki” demon władzy z wiersza Nowaka już bardziej wprost oznajmia człowiekowi jego kres w porządku Wielkiego Czasu, co dla zorientowanych mniej metafizycznie będzie oznaczało kres w porządku „długiego trwania” w dziejach kultury. Punkt wyjścia tej komunikacji, jaką stanowi niewątpliwie obszar duchowego zniewolenia w komunizmie, przypadkowo artykułowany na moment przed jego upadkiem, a ogłoszony z racji cenzuralnych już „po”, nie stanowi bynajmniej jej punktu dojścia. Tadeusz Nowak, „poeta-biblista”, porzuca określając całą jego twórczość hieropoetykę w sposób znaczący, w momencie przełomu, po którym wielu twórców dopiero zacznie do niej sięgać. Nie jest to w żadnej mierze gest umotywowany historią „wydarzeniową”. Ostateczność formułowanej w wierszu wizji wskazuje adresatowi jego miejsce w kulturze jako skazanie na pustkę, której zmiana polityczna nie jest przecież w stanie zapełnić.

Wersja Nowaka zdecydowanie najmocniej wskazuje adresata omawianych w niniejszym rozdziale wierszy jako „figurę przemocy”. Jest to przemoc słowa, które zmusić ma do milczenia, złamać wolę, podporządkować jednostkę planom ponadindywidualnym. Jako czytelnicy (interpretatorzy) zajmujemy tu, w obrębie proponowanych przez teksty „komunikacji możliwych”, pozycje wystawione na „przykazania”, uwodzenia, nauki, rozkazy i groźby, otwierające potencjał zachowań wobec ich przemocy. Traktujemy te zapisy jako „komunikacje

⁴² Ibidem.

⁴³ Formuła, jakiej w odniesieniu do tego tekstu użył T. Stępień: „Rzeczpospolita w złodziejskiej cyklistówce”. O „Czarnym polonезie” Kazimierza Wierzyńskiego. W: Idem: *O satyrze*. Katowice 1996, s. 273.

możliwe” m.in. dlatego, że „Ty pożądane” w formułach dyrektywnych, modalnościach rozkazujących czy propagandowej perswazji, nie może być oceniane i charakteryzowane z punktu widzenia intencji wypowiadającego te formuły podmiotu. Zawsze zatem znajdujemy się o krok od takiej oceny, jesteśmy na chwilę przed wyborem możliwej reakcji na przemoc. Zwiążą motywację dla takiej właśnie „możliwościowej” koncepcji widzenia adresata przytaczanych utworów odnajduję np. w rozważaniach Emmanuela Lévinasa⁴⁴:

Świadomość stawia opór przemocy, ponieważ zostawia czas konieczny do tego, aby przemoc przewidzieć i uprzedzić. Ludzka wolność polega na świadomości — na uprzedzaniu przemocy nieuchronnie zbliżającej się w czasie, który jeszcze pozostał; na tym, że jej niewola leży w przyszłości zawsze odległej, choćby tylko minimalnie.

Możliwość wyznaczana jest tu więc, podobnie jak w omawianych komunikacjach poetyckich, kwestią czasu, obejmującą także to, co jest już teraźniejsze. „Być świadomym” — to dla Lévinasa „zachowywać dystans wobec bytu nawet wtedy, gdy trzyma nas już w uścisku”, a „być wolnym” to znaczy: „mieć czas, by uprzedzić własny upadek wobec zagrożenia przemocą”.

⁴⁴ E. Lévinas. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 286.

„Bądź wierny Idź”

Przesłanie

Zbigniew Herbert

Przesłanie Pana Cogito

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

idź wyprostowany wśród tych co na kolanach
wśród odwróconych plecami i obalonych w proch

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny
w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy

a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze
ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
dla szpiclów katów tchórzy — oni wygrają
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę
a kornik napisze twój uładzony życiorys

i nie przebaczaź zaiste nie w twojej mocy
przebacać w imieniu tych których zdradzono o świcie

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej
ogłądaj w lustrze swą błazeńską twarz
powtarzaj: zostałem powołany — czyż nie było lepszych

strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne
ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy
światło na murze splendor nieba
one nie potrzebują twego ciepłego oddechu
są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszy
czuwaj — kiedy światło na górach daje znak — wstań i idź
dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź

Wiersz Zbigniewa Herberta, niewątpliwie jeden z najważniejszych i najpopularniejszych polskich tekstów poetyckich w drugiej połowie XX wieku, narzuca swojego adresata stanowczo i, na pierwszy rzut oka, po żołniersku, podporządkowując komunikację pragmatyce rozkazu. Czyżby czytelniczy sukces utworu w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, a także na początku kolejnej dekady miał wynikać z powszechnej woli utożsamienia się z tak wyznaczanym adresatem przez znaczną część publiczności literackiej? A jeśli nawet tak, to czy musiałoby to być równoznaczne z gotowością konsekwentnego wykonania zapisanych w wierszu rozkazów? Paradoksalnie, negatywną odpowiedź na drugie pytanie chciałbym potraktować jako potwierdzenie domniemanego „tak” w zakresie pytania pierwszego, a przez to uznanie, mimo wszystko, możliwości powszechnej identyfikacji z adresatem wywoływanym w *Przesłaniu Pana Cogito*. Usytuowanie się bowiem w miejscu oczekiwanego przez tekst poetycki słuchacza nie musiało oznaczać tu zgody na automatyczne wyłączenie się z komuni-

kacji językowej i przejście do czynu, co byłoby oczywiście właściwe dla presuponowanej w wierszu sytuacji pragmatycznej (rozkaz — wykonanie). W tym wypadku jednak dopiero samo rozważenie rozkazu, zamiast bezwzględnego posłuchu, i gotowość dialogu z hieratycznym nadawcą, wpisane w istotę w tekst Herberta, otwierają przestrzeń jego adresata, określając zarazem szeroki adres społeczny w rzeczywistości czytelniczej. Szeroki bynajmniej nie dzięki uleganiu pokusie jednoznacznych wypełnień interpretacyjnych poetyckiego apelu. Pokusie, groźnej zwłaszcza na tle sprzyjających łatwej lekturze, towarzyszących jej okoliczności biograficzno-politycznych.

Ustalenie dopuszczalnego pasma wahań dla możliwego adresata wiersza wypada jednak zacząć od ułożenia się z podmiotem. Dla naszych poszukiwań ważna jest np. kwestia potencjalnej transpozycji form osobowych — potraktowania Ty jako Ja. Część odczytań wyraźnie zmierza w kierunku wskazania personalnej wręcz tożsamości Ty z osobą mówiącą, a nawet autorem. Najdalej idzie chyba propozycja Juliana Kornhausera:

Pana Cogito, tom z 1974 roku, najczęściej chyba interpretowany, głównie ze względu na ostatni wiersz *Przesłanie Pana Cogito*, czytam jako kronikę życia, rodzaj autoportretu [...] Pan Cogito jest więc Herbertem [...]. *Przesłanie* daje wykładnię postępowania. Nauczony doświadczeniem, targany wątpliwościami, odrzucający i zdobywający wiedzę, Pan Cogito-Herbert — wprost teraz wyraża swoje credo [...].¹

Na podobną przesłankę autokomunikacyjności zwraca uwagę Aleksander Fiut, nazywając *Przesłanie* „swoistym credo poety”². Odchodząc już nawet od problematyki autobiografizmu, przyznajmy, że dziwne to jednak *credo*, które wypowiada się w drugiej osobie, w trybie rozkazującym, opatrując to wszystko tytułem odsyłającym do odrębnego od „wyznania wiary” kodu gatunkowego. Nawet jeśli *credo* będziemy rozumieć tu metaforycznie, w oderwaniu od pierwotnego sensu religijnego, np. jako wyznanie zasad etycznych, to w niczym nie usuwamy fundamentalnej sprzeczności dwu omawianych relacji nadawczo-odbiorczych. Trzeba bowiem wziąć pod uwagę, że podmiot

¹ J. Kornhauser: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001, s. 61—86.

² A. Fiut: *Język wiary i niewiary*. W: Idem: *Pytanie o tożsamość*. Kraków 1995.

jakiegokolwiek „wyznania wiary”, żeby mógł w ogóle zaistnieć, musi być uprzednio adresatem danego „przesłania”. Nie można tych ról dowolnie odwracać. Tradycyjny nadawca „przesłania” jest przecież z natury ponadludzki, inaczej niż ukonstytuowany w nim adresat, stający się dopiero w następstwie zaistniałej komunikacji podmiotem *credo*. Prefiguracją interesującej nas relacji jest, rzecz jasna, Biblia czytana w perspektywie kerygmatycznej jako przekaz słowa Bożego do ludzkiego adresata. Obiektywna prawda zobaczona zostaje w skierowaniu, w drodze do jakiegoś subiektywnego Ty. Z takiego właśnie, analogicznie ponadludzkiego wymiaru przemawia, w moim przekonaniu, Pan Cogito naśladujący ewangeliczną retorykę obwieszczenia. Ponadludzki nie jest w tym wypadku równoznaczne z boskim. Chodzi raczej o to, że główni uczestnicy sytuacji komunikacyjnej nie mogą być partnerami, jako że przebywają w innych wymiarach. Określa to wysokość perspektywy, z jakiej „przesłanie” spływa na adresata. O jej dowcipne dookreślenie postarał się Jerzy Kwiatkowski, wywodząc siłę i wyjątkowość wiersza Herberta z układu całego tomu: „Jest to jak gdyby testament Pana Cogito: w poprzednim wierszu został on przecież zabity...”³. Jakby na sprawę nie patrzeć, testamentu nie sporządza się w przewidywaniu roli adresata dla samego siebie, co potraktujmy jako argument przeciwko autokomunikacyjności wiersza. Trzeźwą uwagę służy również Van Nieuwerkerken, czytający Herberta w sąsiedztwie Audena i Kawafisa:

Po pierwsze — trzeba oczywiście brać pod uwagę, że *Przesłanie Pana Cogito* wygłasza maska, która nie musi być całkiem identyczna z poglądami autora. W tym przypadku mielibyśmy do czynienia z próbą znalezienia kontekstu mogącego uwiarygodnić etyczny maksymalizm, który w warunkach szarej codzienności PRL-u jawiłby się najwyżej w postaci *wstydliwych snów*.⁴

Tym kontekstem jest w rzeczy samej pozaempiryczny Wysoki Nadawca „przesłania”: sprowadzona do postaci Cogito, alegoryczna, niemalże „chodząca” Etyka.

³ J. Kwiatkowski: *Niezrównany Pan Cogito*. W: Idem: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 100—105.

⁴ A. Van Nieuwerkerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 207.

Kerygmat jako typ retoryki — jak pisze Frye — „jest nośnikiem tego, co tradycyjnie nazywa się objawieniem”⁵. Kerygmaticzna intonacja utworu Zbigniewa Herberta dąży do uzyskania dokładnie tego samego, „objawieniowego” efektu, choć w innym świecie wartości. Wyeksplikowany w ten sposób, na wzór Absolutu, porządek poznawczy, na jednym z wyznaczanych przez siebie biegunów zdaje się domagać adresata-wyznawcy, gotowego odpowiadać „wyznaniami wiary” w tzw. wartości obiektywne („stare zaklęcia ludzkości”, „wielkie słowa”). Gotowego działać bezwarunkowo w duchu Kantowskiego imperatywu kategorycznego. Oczekiwana jest od niego deklaracja, którą w filozoficznych rozrządaniach tak zapisał jeden z najważniejszych nauczycieli poety, Henryk Elzenberg: „[...] nie mogę przestać pragnąć wartości obiektywnych i ważności swoich sądów wartościujących, choćby mi nie wiem co za to groziło”⁶. Współbrzmi to z „religią człowieka wolnego” Russella, głoszącą potęgę poznania, zdolności oceniania, twórczości, dobra, świętości i piękna. Wiara w wartości zapewnić ma ratunek przed „otchłanią bezsensu”, wznosząc „warownię”, którą stanowi „państwo ducha” wystawione do walki z ludzką naturą — wizja „rozdwojenia w sobie”, niczym w sonetach Sępa-Szażyńskiego. Jak komentuje Elzenberg:

Natura swą całą przewagę bezustannie rzuca na szalę przeciw dobru, świętości i pięknu; czyni wszystko, by nas od nich odciągnąć i za zdradę wyznacza nagrody: a my, niezachwiani w wierności, czcimy je, jakeśmy czcili.⁷

W oferowanej adresatowi *Przesłania Pana Cogito* religii trudno, rzecz jasna, znaleźć odzwierciedlenie sensu Objawienia biblijnego. Aleksander Fiut dostrzega w wierszu aluzję do scen Pasji: „czuwanie na Górze Oliwnej („czuwał — kiedy światło na górach daje znak — wstań i idź”), sądu u Annasza i Kajfasza („idź wyprostowany wśród tych co na kolanach”), biczowania i ukrzyżowania („nagrodzą cię [...] /

⁵ N. Frye: *Wielki Kod. Biblia i literatura*. Tłum. A. Fulińska. Bydgoszcz 1998, s. 61.

⁶ Cyt. według: H. Elzenberg: *Z filozofii kultury*. Oprac. M. Woroniecki. Kraków 1991, s. 364.

⁷ Ibidem, s. 151—152.

chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku”)⁸. Ma to poświadczać obecność Chrystusa, stanowiącego — jak pisze Fiut — „dla poety”, obok wymienionych Gilgamesza, Hektora, Rolanda, „wzór nieugiętej postawy”. Trudno zgodzić się jednak na konsekwencje, jakie z tej ukrytej obecności miałyby wypływać dla adresata. Jeśli bowiem czytamy, że „w Jego misji zawiera się przesłanie nadające sens cierpieniu nie tylko pojedynczego człowieka, lecz także zbiorowości”⁹, to takie proste przypisanie Ty lirycznemu sensu mesjanicznego odbieram jako zdecydowanie wykraczające poza dopuszczalne „pasmo wahań adresata możliwego”. Przyjmuję raczej, za Aleksandrem Nawareckim¹⁰, że „wiersz nie przynosi dobrej nowiny o zbawieniu duszy ani narodu”, „odrzuca pociechę sprawiedliwości dziejowej, a nawet nagrody w niebie”, a widoki na perspektywę eschatologiczną zamykają się w przewidywaniu dla adresata „ciemnego kresu” i „złotego runa nicości”. „Pewność moralna”, jak przystoi Cogito, po kartezjańsku oddzielona jest w wierszu od „pewności metafizycznej”. Nie-ludzki głos Etyki zainteresowany jest adresatem wyłącznie w chwili danej mu „między dwiema wiecznościami nicości”¹¹ i wznosi się ponad jego odczuciem celowości czy sensu dziejów świata. W miejsce porządku Zbawienia i optymizmu, wynikającego z zaufania Transcendencji, Ty liryczne otrzymuje ofertę wypełnienia tragicznej postawy służenia wartościom (dobru i pięknu) jako jeden z pożądaných w świecie „współbojowników” lub „współpielgrzymów”, jak określa taki wzorzec osobowy Henryk Elzenberg w *Kłopot z istnieniem*, pisząc:

Wystarczy przekonanie, że człowiek chce i w jakimś stopniu może
dźwignąć sam siebie, urzeczywistnić owe wartości we własnej zamkniętej
sferze, stworzyć wyspę sensowności w świecie bezsensu.¹²

⁸ A. Fiut: *Język wiary...*, s. 275.

⁹ Ibidem.

¹⁰ A. Nawarecki: *Trzy ostatnie słowa Pana Cogito. O wierszu Zbigniewa Herberta „Przesłanie Pana Cogito”*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939—1989)*. Red. A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1999, s. 148.

¹¹ Parafrazuję tu sentencję Henriego Poincaré o ludzkiej myśli jako błyskawicy między dwiema wiecznościami nicości, przywoływanej m.in. w eseju Elzenberga *Lukrecjusz i materializm*. Zob. Idem: *Z filozofii kultury...*, s. 151.

¹² Idem: *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Kraków 1994, s. 417.

Współpielgrzymowanie będzie jednak niosło z sobą i takie sytuacje, kiedy „nie wolno ulec pokusie wchodzenia w »mdłe kompromisy«: trzeba stanąć na wyłomie i, jak mężczyzna, bronić swojej duchowej ojczyzny”¹³. W imię „wartości sprawy” trzeba być gotowym nawet do „walki beznadziejnej”:

[...] walka o sprawę z góry przegraną, bynajmniej nie jest poczynaniem bez sensu. W wyniku swym ostatecznym wszystkie przecież poczynania ludzkie są beznadziejne i najniewątpliwiej z góry przegrane: dwa tysiące lat, trzy tysiące lat, dziesięć tysięcy lat, a dzieło stworzone upadnie; u kresu wszystkiego jest nicość.¹⁴

W odniesieniu do takiego porządku myślowego czytelniejsze staje się — jak sądzę — uniknięcie w wierszu bezpośredniego przywołania Chrystusa. Oczywiście trudno uwolnić się w procesie lektury — jak to świetnie wychwycił Fiut — od samego wzorca jego ofiary. Inny jest jednak, przewidziany w ofercie dla adresata wiersza, sens jej ponawiania. Pozostaje świętość, może raczej jako wzniosłość, ale bez odkupienia. Pozostaje również etycznie zweryfikowana ważność ofiary, dostępna w *Przesłaniu Pana Cogito* każdemu, kto przyjmie umysławiane mu konsekwencje wejścia na drogę męczeństwa. Ten ostatni krok jest zresztą równoznaczny z wiernością wobec „przesłania”. Zgoła niechrześcijańskim planom służy zatem kerygmaticzne nastawienie tekstu Herberta. Dlatego też — jak sądzę — odwołania biblijne wprowadza poeta raczej za pomocą aluzji niż w drodze bezpośredniego nazwania. Tym bardziej, że wystarczająco silnym odwołaniem, samym w sobie, jest już zamyśl gatunkowy, nieustająco nastawiony na kształtowanie adresata przy pomocy tropów ewangelicznych:

O ich związku z wierszem Herberta — pisze Nawarecki — najdobitniej świadczy wspólnota kluczowego słowa, rozkaznika: „Idź”: „Idźcie na cały świat i głoscie Ewangelię” (Mk, 16, 15); „Idźcie więc i nauczajcie wszystkie narody” (Mat. 28, 19). Nie dość na tym, podobnie brzmiące przesłanie weszło do liturgii Kościoła rzymskiego w postaci

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

końcowej formuły mszy świętej: „Idźcie, ofiara skończona”, „Idźcie, jesteście posłani”.¹⁵

W zakończeniu wiersza podmiot liryczny w istocie apeluje o tego samego ducha pielgrzymki, która i tutaj oznacza trwanie przy wybranych wartościach. Końcowe „Bądź wierny Idź” wyznacza adresatowi drogę, wyobrażoną uprzednio alegorycznie. Podjęcie wyzwania oznacza więc wejście na drogę duchową, równoznaczną z przestrzeganiem nakazanych zasad. Drogę, w tym miejscu analogiczną z wiernością przykazaniu, jaką wielokrotnie przedstawia *Psalm 119* (*Pieśń uwielbienia dla słowa Bożego*): „Umocnij kroki moje w słowie twoim” (Ps 119, 133). W trzech ostatnich słowach wiersza Herberta nie dostrzegam jednak zakłócenia i sprzeczności nie do pogodzenia, których Nawarecki upatrywał w zderzeniu semantyki stałości („Bądź wierny”) i ruchu („Idź”). Zgodność w niezgodności można tu chociażby rozumieć podobnie jak w oksymoronicznej wizji cytowanego już psalmisty (Ps 119, 54):

Ustawy twoje są mi pieśniami
W domu pielgrzymki mojej.

Inna rzecz w tym, że Nawarecki sprowadził poetykę przesłania do problemu ostatnich słów, formy końcowego dopisku do już ukończonego dzieła. W moim przekonaniu, nie taki wąski charakter „przesłania” zawarty jest w tytule wiersza Herberta. A jeśli już końcowy dopisek, to ewentualnie tak, jak chciał Kwiatkowski — do całego tomu czy wręcz życia. Wskazywaliśmy już jednak na możliwość kerygmatycznego rozumienia sensu tytułu: objawienia słowa na miarę Absolutu. Sens ten głęboko unaocznia jeden z nakazów kierowanych do słuchacza:

powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

Powtarzanie słów jest tu jednoznaczne z podjęciem „kroków w słowie”, które pozwalają wyjść z „domu niewoli”. Apel do adresata, by

¹⁵ A. Nawarecki: *Trzy ostatnie słowa...*, s. 153.

zobaczyć się w porównaniu do tych, co „szli przez pustynię”, ma mu ułatwić przyjęcie „przesłania”. Jałowość pustyni sprzyja przygotowaniu do przejścia próby (kuszenia) i umożliwia odnalezienie wiary. „Specyficznym walorem pustyni” — jak pisze Cirlot¹⁶ — jest fakt bycia „miejszem sprzyjającym Boskiemu objawieniu”.

Innym sposobem rozumienia „przesłania” jest potraktowanie go jako kerygmatu dopowiedzianego do historii lub obrazu, czyli jako eksplikacji, dołączonej w ramach alegorii¹⁷. Wiersz Herberta wypełniają obrazy postaci i zdarzeń w różny sposób mitycznych (wyprawa po złote runo, ocalenie z wojennej zawieruchy, przeprowadzenie ludu izraelskiego przez pustynię, historia Męki Pańskiej) oraz fabuł rodem z epopei (Gilgamesz, Hektor, Roland). Pewność głosu rozkazującego stanowi tu właśnie „przesłanie”, ustawiające kierunek wyjaśnienia sensu owych odległych opowieści. To, co w pierwotnym obrazie mitycznym jawi się jako jasne i radosne, opatrzone zostaje dopowiedzeniem mrocznym („złote runo” — „nicości”, „ocalałeś” — „nie po to aby żyć”). Przeciwnie zaś, fabuły mroczne (obrona „miasta popiołów”, śmierć Hektora, zdradzony Roland) objaśniane są słowem, które przydaje im blasku i nawołuje do „współpielgrzymowania” ich tropem („bo tak zdobędziesz dobro”, „będziesz przyjęty do grona”). Dostrzega ten aspekt Van Nieukerken, kiedy prowadzi rekonstrukcję oferty etycznej wiersza z pozycji uwzględniającej „przegranych świata homeryckiego”. Za nadawcę zasady bezwzględnej wierności uznać musimy w takim ujęciu, wskazywaną przez Van Nieukerken, „etykę epicką”¹⁸. Sens dawnych historii („bajek i legend”) ujawnia adresatowi, tym razem nie bezpośrednio, „przesłanie”, którym, w jednym z możliwych porządków poznawczych wiersza, staje się wezwanie Ty lirycznego do powtórzenia epickiej „postawy nieugiętego hartu w obliczu nieuniknionej porażki”¹⁹.

Aspekt kerygmaticzny tekstu uobecnia się jednak w jeszcze jednym sposobie rozumienia greckiego *keryssein*, dotąd „oświecającego”

¹⁶ J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000, s. 342. Zob. także: D. Forstner OSB: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990, s. 82—83.

¹⁷ O takim rozumieniu alegorii pisze J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Warszawa 2000, s. 234.

¹⁸ A. Van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm...*, s. 206.

¹⁹ Ibidem, s. 208.

całość wiersza w sensie: nawoływania, głoszenia, nauczania, utwierdzania. Polskim odpowiednikiem tego słowa jest także dawne: 'zwiastowanie', czy powszechniejsze dziś 'przepowiadanie'. Profetyczne zdania wiersza powinny właściwie współbrzmieć ze zdaniem nawołującymi. Tymczasem przepowiednie budują w *Przesłaniu Pana Cogito* drugi biegun dla poszukiwanego tu „pasma wahań” możliwego adreśata. Uwydatnienie ich w graficznym ujęciu tekstu, na wzór zapisu zaproponowanego w interpretacji Stanisława Barańczaka²⁰, pokazuje konsekwencję, z jaką cały ten proceder komunikacyjny jest uprawiany:

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

[...]

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

[...]

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
dla szpiclów katów tchórzy — oni wygrają
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grude
a kornik napisze twój uładowany życiorys

[...]

powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych
czaszek

[...]

Informacje, dotyczące wieszczonej przyszłości, są jednocześnie lojalnymi ostrzeżeniami. W ocenie Barańczaka są to „ostrzeżenia”:

²⁰ S. Barańczak: *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. [1984]. Wrocław 1994, s. 208—209.

[...] uświadamiające odbiorcy całą bezskuteczność „postawy wyprostowanej” a zarazem, paradoksalnie, nie odbierające mocy końcowemu wezwaniu do *wierności* tej postawie [...]. Z punktu widzenia retoryki użytkowej wiersz mógłby się wydawać absurdem: zachęca, natychmiast zniechęcając, wskazuje na obowiązek, natychmiast przestrzegając, że jego spełnienie jest równoznaczne z porażką, ośmieszeniem, unicestwieniem.²¹

Chciałbym, mimo wszystko, znaleźć wyjaśnienie ostatecznej jednoznaczności i mocy końcowego wezwania właśnie na gruncie retoryki. Bo czy podmiot wiersza nie uprawia w istocie ćwiczeń retorycznych, owocujących ostatecznie wygłoszeniem mowy zwanej „kontrowersją”? Przemienność imperatywów i ostrzegawczych przepowiedni przypomina grę „uzasadniania” (*confirmatio*) i „zbijania” (*confutatio*), która prowadzi w efekcie do „pogodzenia” (*conciliatio*). Argumenty strony przeciwnej i tak obrócone zostają w wierszu na korzyść głosu rozkazującego. „Bezskuteczność *postawy wyprostowanej*”, o której pisze Barańczak, jest w istocie dowodem pogodzenia dwoistości stanowisk, jeśli tylko oczywiście będziemy chcieli zobaczyć tę „bezskuteczność” w wymiarze proponowanym przez Elzenberga („Walka beznadziejna, walka o sprawę z góry przegraną nie jest poczynaniem bez sensu”). Ważną rolę, organizującą analizowane *conciliatio*, odgrywa w tym wypadku także paralelizm, który staje się retorycznym dowodem słuszności przekonywania (pięciokrotnie powtórzone „idź”). „Przesłanie”, w którym wywód Wysokiego Rozkazodawcy uwzględnia wątpliwości potencjalnego, ludzkiego adresata normy, dotrzeć chce do niego znacznie głębiej niż w formule najsilniejszego nawet kodeksu. Jak bowiem pisze Elzenberg, „żaden nakaz, nawet boski, nie stwarza powinności”²². A właśnie do wywołania w adresacie poczucia wewnętrznej powinności, nie zaś do zakreslenia horyzontu stosowania lub niestosowania przez tegoż, powierzchniowo dostępnych nakazów, zmierzać ma retoryczne ćwiczenie wprowadzone do struktury wiersza.

Można się jednak dalej zastanawiać, czy z punktu widzenia adresata tej mowy „pogodzenie” rzeczywiście ma miejsce. Czy patosu

²¹ Ibidem, s. 208.

²² H. Elzenberg: *Z filozofii kultury...*, s. 287.

„uzasadniania” nie powinna niweczyć w perspektywie słuchacza ironia „zbijania”, przeprowadzająca Ty od roli uczestnika uproszczonego dialogu, którego modelem jest katechizm, do uczestnika „lekcji, jak ocalić wolność w niewoli kodeksu”²³? Taką lekcją nazywa Adam Michnik słynny esej Leszka Kołakowskiego *Kapłan i błazen* z 1959 roku, taką lekcję może również odebrać adresat *Przesłania Pana Cogito*. Przywołuję tekst Kołakowskiego w przekonaniu, że analizowany w nim dualizm postaw wywołuje bardzo dosłownie sam utwór Herberta.

W wierszu mówi wszakże „kapłan” — „strażnik absolutu”, obwieszczający ponadludzkie, a w gruncie rzeczy nieludzkie normy. Antycypuje jednak, w retorycznej grze kontrowersji, ludzkie wątpliwości „błazna”, który — jak pisze Kołakowski — „podaje w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste”²⁴. Ale paradoks roli wyznaczanej adresatowi wiersza Herberta polega na bezpośrednim przypisaniu go do „błaznowania”, bez względu na wybrane przezeń opcje możliwego zareagowania na głos „kapłana”:

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej
oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz

Z jednej strony możliwe Ty rodzi się w dialogowym otwarciu tekstu na przewidywane „szyderstwa błazna”. Dotykają one dotkliwie, prezentowanej mu, absolutyzacji niewzruszonej niczym postawy przywiązania do wierności: „[...] kornik napisze twój uładzony życiorys”, „powtarzaj bajki”, „nagrodzą cię [...] zabójstwem na śmietniku”, „[...] będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek”, „[...] obrońców [...] miasta popiołów”. Z drugiej strony adresat, jeśli podejmie się wykonania hieratycznych nakazów, także uznany zostanie za „błazna”, tym razem na tle porządku swojej historycznej epoki, w której pozycje kapłanów zajęły szeregi „szpiclów katów tchórzów”. W najlepszym wypadku spotkać go może „chłosta śmiechu”. Jak pisze Kołakowski:

²³ A. Michnik: *Księżę i żebrak*. „Zeszyty Literackie” 1986, nr 14.

²⁴ L. Kołakowski: *Kapłan i błazen. Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia*. [1959]. W: Idem: *Pochwała niekonsekwencji*. T. 2. Warszawa 1989, s. 178.

Filozofia błaznów jest tą właśnie, która w każdej epoce demaskuje jako wątpliwe to, co uchodzi za najbardziej niewzruszone, ujawnia sprzeczności tego, co wydaje się naoczne i bezsporne, wystawia na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatruje się racji w absurdach — słowem podejmuje cały codzienny trud zawodu błazna razem z nieuchronnym ryzykiem śmieszności [...].²⁵

Kontestowanie „wielkich słów” jest oczywiście mniej ryzykowną odmianą błazeństwa niż wariant przewidujący ich zastosowanie, czyli powtarzanie słów, tożsamy z podjęciem „kroków w słowie”. Wszak — przywołajmy raz jeszcze Kołakowskiego — „absoluty na równiku bywają bluźnierstwem na biegunie”²⁶. Tu otwiera się przed adresatem wiersza szansa związania śmieszności z heroizmem. „Błazeńska twarz” nie chroni bowiem przed tragizmem i cierpieniem. Michael Green²⁷ zwraca uwagę, w kontekście Ewangelii, że nieuchronnym następstwem przyjęcia do wiadomości treści „przesłania” — *keryssein*, staje się działanie przewidziane przez *martyrein*. Następstwo tych greckich czasowników wyznacza umownie relację między podmiotem i adresatem w utworze Herberta: oscylację pewności kerygmatu i niepewnej gotowości do świadomego wyboru roli męczennika. Chociaż dosłownie przełożone na język polski *martyrein* oznacza ‘dawać świadectwo’, to przecież bycie świadkiem, w radykalnej formie — jak zauważa OP Maciej Zięba²⁸ — prowadzi do męczeństwa. W szkicu *Czas jako mowa Boga* Zięba również wskazuje *martyrein* jako efekt początkowego przyjęcia głosu. Między innymi w kontekście *Przesłania Pana Cogito* definiuje ten „efekt” jako „dobrowolną ofiarę złożoną z otrzymanego czasu”. Fundamentem wiersza Herberta, a więc i pozycją, z jakiej przywołuje się adresata, jest właśnie sięgnięcie do pierwotności schematu komunikacyjnego „kerygmat — martyrologia” i wykorzystanie go w celu uwznioślenia wymiaru świeckiej etyki. W schemacie tym zawarte są, obudowywane w tekście, semantyczne podstawy tego, co nazywamy „przesłaniem”, poczynając od podstaw etymologicznych, wyeksplikowanych w dwuwiersie:

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ M. Green: *Evangelism through the Local Church*. London 1993, s. 78.

²⁸ M. Zięba OP: *Czas jako mowa Boga*. „Azymut”, nr 9.

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

Formuła lektury z adresatem umiejscowionym w centrum poetyckiego świata nie byłaby zadowalająca, gdybyśmy nie pokusili się jeszcze o próbę określenia skali jego wrażliwości emocjonalnej. Inaczej niż w przypadku tego, o co się do niego apeluje; sprawa tego, jak się apeluje, wydaje się dostępna w tekście bardziej powierzchwnie. Co ciekawe, utarło się przekonanie, że ten aspekt sytuacji komunikacyjnej, budowanej w utworze Herberta, epatuje jakimś „głębokim spokojem”²⁹. Spokój prawdopodobnej recytacji (czy to tembr głosu Holoubka, czy Zapasiewicza) nie przekłada się jednak wcale, w mojej ocenie, na obniżenie donośności zapisanej w tekście ekspresji. Kerygmat to zdecydowane głośne powiadomienie lub wywoływanie, dość przypomnieć, że słowo to określało także czynności herolda. Jego zwiastowanie nie może brzmieć inaczej w omawianym wierszu, w którym apeluje się wszakże — co warto podkreślić — do uczuć, a nie do rozumu Ty lirycznego. „Bądź odważny gdy rozum zawodzi [...]”, a więc daj się ponieść uczuciom wbrew wątpliwościom, jakie cię otaczają. Wybierając się w *Podróż do piekiel* — jak patron Pana Cogito, Kartezjusz, np. z opisu Bolesława Micińskiego — „nie wolno być chwiejnym w czynnościach przez czas, przez który rozum zmusza być chwiejnym w sądach”³⁰. Stąd też słuch adresata *Przesłania* narażony jest na zetknięcie podczas pierwszego kontaktu z figurami emotywnymi wypowiedzi. To przecież nieustające wykrzyknienie, urozmaicane unaoczniającymi wyliczeniami („szpiclów katów tchórz”; „zakłęcia bajki i legendy”; „Gilgamesza Hektora Rolanda”). Ten sam emotywny cel mają wprowadzone do tekstu prozopopeje. Do adresata zwraca się sama Natura słowami: „nikt cię nie pocieszy”, a nawet on sam zdaje się słyszeć swój własny, choć tylko wyobrażony głos: „zostałem powołany — czyż nie było lepszych”. Perswazja emocjonalna, którą Nawarecki celnie określa „aprobatą uczuć gwałtownych”³¹,

²⁹ Zob. np. S. Barańczak: *O czym myśli Pan Cogito*. W: Idem: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979. Czytamy tam m.in.: „[...] głębokim spokojem i pewnością brzmi jego końcowe *Przesłanie*”.

³⁰ B. Miciński: *Podróż do piekiel i inne eseje*. [1937]. Kraków 1994, s. 70.

³¹ A. Nawarecki: *Trzy ostatnie słowa...*, s. 148.

odwołuje się właśnie do afektów: odwagi, gniewu i pogardy. O ile pierwszy z nich służy mobilizacji emocji ponad wątpliwościami, o tyle ostatni, zgodnie ze swoim przeznaczeniem, oddalać ma adresata od prób jakiegokolwiek rywalizacji z tymi, którzy „wygrają”.

Klasyczne zabiegi retoryczne służą w wierszu Herberta wywołaniu adresata o słuchu bardzo romantycznym. „Wstań i idź” — to wszakże apel rewolucyjny. To zawołanie właściwe poezji tyrtejskiej, obecne w wierszach wzywających do boju, także jako: „powstań”, a w odniesieniu do ojczyzny również — „powstań z martwych”. *Przesłanie Pana Cogito* aktualizuje więc historycznoliteracki szereg gatunkowy „pobudki” wywodzącej się od, znów niestety głosego, „hejnału”. Jest to szereg prowadzący od XVII-wiecznych „pobudek do cnoty”, „pobudek na wojnę” czy „pobudek ludzi rycerskich”³², do XIX-wiecznych pobudek narodowowyzwoleńczych. Dobrze widać taką „pobudkową” funkcję słowa „wstań” np. we fragmencie *Lilli Wenedy*:

[...]

Słuchajcież wy! gdy ognie zaczną buchać,
Jeżeli harfy jęk przyleci z dala —

[...]

Będziecież wy, jak morska czekać fala,
Aż ścichnie pieśń i krew oziębnie znowu,

[...]

Już czas wam wstać!

Już czas wam wstać i bić, i truć orężel!³³

Zgodnie z „pobudką” zatem „wstań i idź/dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę”. Niemniej jednak to nie poezja Słowackiego, lecz Mickiewicza stanowi — jak się wydaje — główny romantyczny intertekst dla interesującego nas wiersza. „Pobudka” Herberta, w aspekcie historycznoliterackim, zwrócona jest do bohatera lirycznego wiersza *Do Matki Polki*. Przypomnijmy wieszczono mu przeznaczenie:

³² Analizuje je przekrojowo J. Kuczyńska: *Nad siedemnastowiecznymi „pobudkami”*. W: *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*. Cz. 1. Red. Z.J. Nowak. Katowice 1980, s. 73—91.

³³ J. Słowacki: *Lilla Weneda*. W: *Idem: Dzieła*. Wrocław 1949, akt III, sc. VI.

Syn twój wyzwany do boju bez chwały
I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania.

Mickiewiczowski bohater wyobrażony zostaje w utworze Herberta w roli adresata, choć przez wspólne z autorem *Do Matki Polki* obrazowanie przebija się pewien wysiłek polemiczny. Na Mickiewicza: „Bo on nie pójdzie, jak dawni rycerze”, Herbert odpowiada jeszcze dość zdecydowanie: „Idź dokąd poszli tamci [...]”. Ale na wskazówkę „Tam się nauczy pod ziemię kryć z gniewem”, reaguje już zdaniem dwuznacznym: „a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze”. Jednak iluzje etosu rycerskiego i marzeń o otwartym boju, które konserwują się dzięki Mickiewiczowskiemu heroizmowi spiskowca, już w całkiem podobnej, ironiczno-tragicznej wizji, utrwalają się też w Herbertowskiej partyzantce dnia codziennego. Zamiast godnego przeciwnika sfera „szpicłów katów tchórz”, zamiast uniesień „epickiego” pola walki — „zabójstwo na śmietniku”. To wizja z *Przesłania Pana Cogito*, która w wersji Mickiewicza wyglądała następująco:

Wyzwanie przyszłe mu szpieg nieznajomy,
Walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysięzny,
A placem boju będzie dół kryjomy,
A wyrok o nim wyda wróg potężny.

Czytelna aktualizacja wątków romantycznych podkreśla niepokojący ton utworu Herberta, zwraca uwagę na wyrazistość ekspresji, na retoryczność wreszcie, jaką Czesław Zgorzelski znajdował, pisząc *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, czyli taką, która „rodzi się jako nieodłączny przejaw uniesienia lirycznego, jako oczywisty i naturalny rezultat potrzeby poetyckiego wyrażenia gwałtowności emocjonalnej”³⁴.

Pozostaje jeszcze pytanie, jak na ten gwałt emocjonalny miałyby zareagować adresat? Ten, bezpośrednio przez tekst pożądaný, wydaje się adresatem „w zasadzie niemożliwym”. Możemy tu wręcz mówić o jego „niewydolności”, którą Elzenberg w procesie konfrontacji normy etycznej z prawami natury nazywa „niemożliwością ze strony adre-

³⁴ Cz. Zgorzelski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. [1961]. Warszawa 2001, s. 472.

sata” teźże normy³⁵. Nawet wyznawca, deklarujący szczerze przyjęcie *Przesłania* i gotowość stawiania „kroków w (jego) słowie”, które „żąda wyrzeczenia się nadziei i złudzeń, pokus i strachu”³⁶, może tu odpowiedzieć: „Nie umiem żyć na co dzień w takim świecie”³⁷. W etyce, pisze Elzenberg, „stawia się nieraz normę jako nie w pełni realną”, chodzi o „ideał, którego pełnego osiągnięcia normodawca się nie spodziewa”³⁸. Jak zauważa Northrop Frye, „ewangelia przetworzona na nowe prawo społeczne stałaby się również przerażającą tyranią”³⁹. Kołakowski, przestrzegający przed kapłańską „obrazą katechizmu”, zobaczy nawet przeznaczenie wszelkiego „objawienia” w przyszłej funkcji „podręcznika inkwizytora”⁴⁰. Podobnie, zbyt dosłowne wsłuchanie się w głos nieludzkiej Etyki — „kapłańskiego” podmiotu wiersza Herberta, musiałoby prowadzić do wyznaczania adresata raczej niemożliwego. Jednak spektrum otwieranych przez tekst „możliwych komunikacji” dopuszcza zaistnienie Ty, w perspektywie którego sposób rozumienia normy zmienia się z imperatywnej na nakierowującą.

Charakter Ty, oczekiwanego w *Przesłaniu Pana Cogito* i doświadczającego tej samej przemocy słowa, co adresat grupy tekstów omawianych w świetle wiersza Czesława Miłosza *Dziecię Europy*, jest poddawany zupełnie odmiennej próbie. Możemy zaryzykować zestawienie wyeksplikowanych tekstowo dominant tychże prób. I tak, komunikacji retorycznej Miłosza, z portretowaną w niej dialektyką przekonywania, przeciwstawia się w wierszu Herberta retoryczność romantyczna, która służy ekspresji etycznej. Konsekwencją takiego mówienia jest — w *Przesłaniu Pana Cogito* — absolutyzacja Etyki wypierająca absolutyzację Historii. Stawiane za ideał, kierowanie się powinnością zastąpiło zachętę do reakcji, tj. wybór między posłuszeństwem lub buntem wobec władczego nakazu. Adresat *Dziecięcia Europy* jest nakierowany na osiągnięcie celu, w zgodzie z „imperatywem hipotetycznym”. Adresat *Przesłania*, poddawany presji

³⁵ H. Elzenberg: *Z filozofii kultury...*, s. 275.

³⁶ A. Michnik: *Z dziejów honoru w Polsce*. [1985]. Warszawa 1991, s. 105.

³⁷ Ibidem.

³⁸ H. Elzenberg: *Z filozofii kultury...*, s. 275.

³⁹ N. Frye: *Wielki Kod...*, s. 143.

⁴⁰ L. Kołakowski: *Kapłan i błazen...*, s. 168 i 179.

„imperatywu kategorycznego”, powinien realizować się w samym dążeniu. „Realizm praktyczny” i oferta wygranej jako pokusa dla Ty wiersza Miłosza zderzają się z „etyką obowiązku” i próbą uświadczenia drugiej osobie możliwości „wygranej w przegranej”. Wzięty w ironiczny nawias nakaz odcięcia się od przeszłości i wynikająca stąd szansa „nowego życia” — czerpania radości z „pokusy dnia”, konkuruje z narzucanym, mimo antycypowanego szyderstwa, imperatywem pamiętania kierującym kroki możliwego adresata na symboliczną „pustynię”.

Pokolenie’68

Obserwacja poetyckich nacisków na adresata w poezji powojennej ujawniła dwie zasadnicze figury jego obecności. Obydwie one znalazły też dla siebie miejsce w charakterystycznych realizacjach nowofalowych. Poetyka lat siedemdziesiątych uprawniała zwroty zarówno do Ty omawianego przy okazji poematu Miłosza, jak i Ty ustawionego modelowo w *Przesłaniu Pana Cogito*. Sposób wywoływania adresata z wariantu pierwszego uzmysławia nam jego możliwą, lecz po wzięciu w ironiczny cudzysłów także i niepożądaną w gruncie rzeczy, obecność w postulowanym świecie. Wariant drugi wywołuje natomiast adresata w takim świecie pożądanego, ale w zamyślanej całości „w zasadzie niemożliwego”, „niewydolnego” z punktu widzenia pułapu oczekiwań normodawcy. Trzeba zaznaczyć, że apele mieszczące się w tym drugim wariantcie pojawiły się w poezji pokolenia’68 jeszcze przed pierwszą publikacją słynnego wiersza Herberta. Jednym z wzorcowych dokonania tego typu jest z pewnością wiersz Stanisława Barańczaka *Nie*, z tomu *Jednym tchem* (1970):

To tylko słowo „nie”, słowo, któremu nadać
bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi
potrafi nawet ciemność z twojej krwi i kości,
to nieświadome dzieło bólu (wszelkie prawa
zastrzelone), którego zakrwawione kopie,
czcionkami chłosty odbite od kości, arkusze

przeszyte nicią strzałów
możesz co dzień podnosić z chodników zmęczonym
wzrokiem, wczytywać się w nie bezradnością rąk;
to tylko słowo „nie”, ostatnie słowo
w dziedzinie krwi — a poznasz ją zaraz na wylot
roju pocisków z luf;

to tylko słowo „nie”, miej je we krwi,
która spływa kroplami po murze o świcie,
daję tobie to słowo, jakbym dawał głowę
za to, że ból istnieje, jakbym gardło dawał
za sprawę żył i ścięgien i mięśni i skóry;
czytam ci z liter bólu, ze skręconych nerwów
pospiesznie zapisane słowa o tych, co gotowi
zawsze otworzyć list cudzego ciała,
rozciąć kopertę skóry i złamać szyfr kości;
to tylko słowo „nie”, ostatni krzyk
modlitwy krwi, którą dzisiaj odmawiam za ciebie,
którą odmawiam sobie prawa do odejścia

Oddziaływanie słowa na adresata jest w tym wierszu wyjątkowo brutalne. Chciałbym zapomnieć na moment o szlachetnych intencjach podmiotu i zobaczyć raczej, jak wygląda w praktyce dzieło „brukowania piekła” za pomocą dobrych chęci. Otóż, w tym konkretnym wypadku, realizowane jest ono w przyjęciu aktu tortury jako modelu komunikacji możliwej. Jej podstawą jest relacja, w której „podmiot-oprawca” składa „Ty lirycznemu-ofierze” piekielne, w rzeczy samej, obietnice (śmierci w męczarniach). Fundamentalny dla rozumienia poszczególnych sekwencji komunikacyjnych staje się współudział adresata w inicjalnym, umownym otwarciu słownika na tytułowym *Nie*. Definicja tytułowego słowa, podana w pierwszych trzech wersach, urealnia znak dotąd wyłącznie językowy, wiążąc w nim elementy różnych systemów: lingwistycznego i cielesnego. Wymuszona w wierszu operacja semiotyczna odwraca tradycyjny porządek zawarty w słownym znaku. „Słowo »nie«”, czyli „dźwiękowy obraz” przeczenia i odmowy, ma bowiem zostać zakomunikowane przez adresata poza obszarem artykulacji — poza wypowiedaniem, przez specyficzną mowę maltretowanego ciała, potraktowaną jako somatyczny zamiennik dla słowa: „obrazu akustycznego” *nie*. Wszystko dzieje się naturalnie w sytuacji, w której jedna ze stron w ogóle odmawia, w geście sprze-

ciwu, używania języka. Wbrew tej odmowie, a w zasadzie: w związku z tą odmową, sytuacja komunikacyjna trwa. „Słowo »nie«” staje się ostatecznie „znaczonym” (*signifié*) niesionym w tym przedstawieniu przez pozajęzykowe „znaczące” (*signifiant*), które stanowi rzeczywisty „bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi”.

W komunikowaniu się, w obrębie świata poetyckiego przy pomocy tak skonstruowanego systemu naturalnych znaków, Ty lirycznemu sugestywnie uzmysławiana jest już rola potencjalnego nadawcy. W dodatku, okrojonego z aspektu woli i świadomości, wyłącznie do ciała. Umiejętność posługiwania się nowym znakiem („nadać bagaż [...] potrafi”) tortura uniezależnia od aktów rozumowych, czyli duchowego „znaczonego”, w umownym „ludzkim” znaku. „Mówić” może zatem usamodzielniona: „ciemność z twojej krwi i kości” albo jeszcze dosłowniej: „ból” jako „autorski podmiot” „nieświadomych dzieł”. W następnej fazie tekstu adresat zapoznaje się z udanymi doświadczeniami w dziele wypreparowywania aspektu somatycznego człowieka i w dalszym wykorzystywaniu tegoż aspektu w celach lingwistycznych: „dzieło bólu” (oryginał ciała) służy oprawcom jako symboliczna forma drukarska. Fizyczna tortura staje się powielaniem opracowywanej bezlitośnie matrycy: „zakrwawione kopie, czcionkami chłosty odbite od kości”. Oprawianie ciała staje się wręcz tożsame z pracą introligatora: „arkusze przeszyte nicią strzałów”.

Wycinkowa demonstracja ekonomii wymiany pomiędzy „wartościami somatycznymi” i „wartościami lingwistycznymi” przypominać ma adresatowi także o jego podporządkowaniu opisywanym mechanizmom. „Kopie dzieła bólu” dostępne są w ich gazetowo wyobrażonym wydaniu:

możesz co dzień podnosić z chodników zmęczonym
wzrokiem, wczytywać się w nie bezradnością rąk;

Po uczestnictwie w pokazie narzędzi tortur Ty liryczne poznaje swój wyrok. Z roli biernego, „bezzadnego” i mimowolnego adresata lektury cierpienia ma szansę przemienić się w jej aktywny podmiot. Niczym skazaniec staje w obliczu swojego „ostatniego słowa”. Frazeologia podpowiada tu oczywiście, by „ostatnie słowo” po wyroku wiązać w jedno z „ostatnim słowem”, kładącym kres dyskusji poprzez kategoryczny gest odmowy. Jej artykulacja, w porządku wiersza

Barańczaka, ma już jednak wymiar pozajęzykowy. Dokona się w myśl sentencji wyroku — przepowiedni śmierci, w procesie obowiązującej wymiany jednostek somatycznych na jednostki lingwistyczne. Unices-twione ciało stanie się tekstem — artykulacją „słowa »nie«,”, „ostat-niego”:

w dziedzinie krwi — a poznasz ją zaraz na wylot
roju pocisków z luf;

Po przejściu etapu demonstracji gabinetu tortur i wysłuchaniu wyroku-przepowiedni adresat powinien stać się zdecydowanie podat-niejszym na dalsze instrukcje postępowania.

A zapisano w nich bezwzględny nakaz nie liczącego się z jakimi-kolwiek wątpliwościami heroizmu: „to tylko słowo »nie«, miej je we krwi”. Po etapie działań gwałtownych przychodzi czas na pozorną, bo jednak ukierunkowaną ściśle perswazyjnie, zmianę strategii wobec Ty lirycznego. W czynnościach, zmierzających do wydobycia z ofiary-adresata słowa „nie”, słowo to zostaje mu podstępnie podarowane, wręczone jak rzecz: „daję tobie to słowo”. Nawiazanie stosunku ob-darowania wzbudzić ma zaufanie Ty wobec donatora. Przyjęcie daru wiąże się jednak ze specyficznymi zobowiązaniami ekonomii podarun-ku, prowadzi do oczekiwania rewanżu. Oddanie słowa przez Ty ma się już jednak dokonać przez nadanie znaku zrodzonego w wyniku po-święcenia: wydatkowania specyficznego *signifiant* („krew”, „ból”). Słowo-dar ze strony podmiotu wiersza kryje w sobie, w omawia-nym wypadku, illokucję przyrzekającą: „daję słowo — jakbym dawał głowę”. Drugim jej wymiarem jest „objawienie słowa” równoznaczne tu tak naprawdę z wręczeniem przykazania („miej je we krwi”). W ślad za tym aktem idą w stronę Ty obietnice nowego życia, sprzę-gniętego z cierpieniem („ból istnieje”). Trwająca tortura słowa („czy-tam ci z liter bólu”) kreśli wizję rychłego spełnienia się w adresa-cie, demonstrowanej wcześniej fuzji dyskursu i ciała⁴¹, co oznaczało będzie wprost poddanie się przezeń przemocy swoistych „czytelników” gotowych: „otworzyć list [...] ciała”, „rozciąć kopertę skóry”, „złamać szyfr kości”, „krzyk modlitwy krwi”.

⁴¹ Można rozumieć tę fuzję w sposób, jaki zaprezentował R. Barthes w: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. R. Lis. Warszawa 1996.

Podkreślmy, że prosektoryjna wręcz skrupulatność tych obrazów nieposzanowania ciała nie przestaje bynajmniej na osiągnięciu efektu redukcji człowieka do jego cielesności. Jest wręcz przeciwnie. Ostatecznie ciało, przekraczając swój fizyczny wymiar, nadaje w przestrzeń komunikat duchowy — świadectwo. Somatyczna redukcja, nawet pod presją oprawcy, prowadzi do „ostatniego słowa”. Wszystkie działania wobec Ty wierszowego mają wywołać określony łańcuch zdarzeń semiotycznych, podczas których adresat wiersza przejdzie w zmieniających się kolejno rolach podmiotu i adresata wiele prób, aż do zamknięcia się (wyczerpania) cyklu komunikacyjnego. Porządek tych zdarzeń rozpoczął się od wyznaczenia na poziomie tekstu wiersza lirycznej roli adresata. Jej sens literalny powinien prowadzić do powstania relacji etycznej, w której ów możliwy adresat wywoływanej komunikacji zajmie pozycję podmiotu, artykułującego „światu” swoje „nie”. Już w ramach tego zaprojektowanego w wierszu nowego dialogu „świat” przywróci mu następnie rolę a d r e s a t a (aktu mowy-tortury), by mógł potwierdzić swoje „nie”, stając się podmiotem tekstu somatycznego. Odbiorcą tego z kolei tekstu może być Bóg lub Historia, metafizyczny sens finalnej „modlitwy krwi” nie jest bowiem dla mnie do końca jasny. Semantyczną pętlę zamyka prowokująca ją figura nadawcza: podmiot „przesłania”, normodawca, darczyńca słowa, autor „pewnych” obietnic, oprawca sumień. W akcie ostatecznej wymiany podejmuje się on swoistej ostatecznej posługi względem adresata lirycznego, zamykając cykl komunikacyjny przywróceniem tekstu „ogłaszanego” cierpieniem ciała („ostatni krzyk / modlitwy krwi”) do początkowej, lingwistycznej postaci: „modlitwy [...], którą dzisiaj odmawiam za ciebie”.

Figura przemocy wobec adresata, tworzona z pobudek etycznych i w poczuciu swoistej troski o jego świeckie — jak sądzę — zbawienie, należała w poezji pokolenia '68 do ważnych nośników deklaracji odbieranych następnie jako programowe. Figura ta — jak widzieliśmy — zawiera „propozycję moralną”, której celem jest zmiana bezradności w heroizm dla każdego, co w drugiej połowie lat siedemdziesiątych Vaclav Havel zdefiniował jako „siłę bezsilnych”⁴². To jednocześnie gwarancja cierpienia w imię zachowania godności indywidualnej wy-

⁴² V. Havel: *Sila bezsilnych*. [1978]. W: Idem: *Thriller*. Tłum. P. Heartman. Warszawa 1988, s. 46—97.

znaczanej przez granice własnego ciała — ostateczny i jedyny obszar pełnej odpowiedzialności jednostki. To postulat, jak u Havla, „życia w prawdzie” prowadzącej ostatecznie, w różnych wariantach, do utraty kolejnych przywilejów cielesności — wyrzeczeń (w skrajnym wypadku unicestwienia). Świadczenie sobą, jeśli trzeba, przez ofiarę życia pojmowaną jako tekst, odwraca porządek kerygmatu, prowadzi od *martyreïn* do *keryssein*, zapowiadając kolejną fazę cyklu, przebiegającą ponownie: od odebrania przesłania do dawania światła.

Powszechny adres takiego „przesłania”-zadania komunikacji poetyckiej ujawniały jako — powtórzmy — pożądany, choć „w zasadzie niemożliwy”. Nakaz spożytkowania ciała w funkcji wyrazistej, naturalnej oprawy (*signifiant*) znaku językowego („słowo »nie«”) wyrastał z romantycznego, w istocie, uznania wagi słowa poetyckiego w dziejach, także z odkrycia w trakcie ich analizy — uaktywnionego w wierszu Barańczaka — mechanizmu metonimicznego zastępowania jednostek somatycznych przez jednostki lingwistyczne i prawideł następującej po tym odwracalności takiego procesu. Zapoznanie się z cyklem tej wymiany zaleca wiersz Krzysztofa Karaska z tomu *Prywatna historia ludzkości* (1978):

Ucz się tropić ziarno krwi na kartkach podręczników historii i gramatyki, w szczelinach pomiędzy zdaniami nieregularnego wiersza, w szczelinach pomiędzy słowami. Ucz się czytać z jej obecności i nieobecności ślady kół historii. Trzask łamanych kości i krzyk torturowanego zdania, które nabiegło krwią.

Adresat w lekcji Karaska zostaje pouczony o kierunku postępowania z dyskursem historycznym i poetyckim. Nakazuje się mu nieufność wobec kodu językowego w perspektywie odkrywanej w jego zastosowaniach: fuzji dyskursu i ciała. Operacja semiotyczna przebiega podobnie jak w tekście Barańczaka, tyle że „krzyk torturowanego zdania, które nabiegło krwią” w utworze Karaska przywołuje jeszcze moment somatyzacji tekstu. Z kolei Barańczaka „krzyk modlitwy krwi” określa już chwilę tekstualizacji ciała. Adresat pożądany cytowanego wiersza Krzysztofa Karaska pt. *Z listu Bertolda Brechta do syna* jest uogólniany w przewidywanej dlań roli „śledczego-interpretatora”: „ucz się tropić — ucz się czytać”. Nakaz „tropić ziarno krwi”

nakłada obowiązki uruchomienia psiego niemal węchu w podążaniu za śladem. Jednocześnie nakaz ten odnosi się wprost do dyskursu historycznego, mitologizowanego ze swojej natury także niezależnie od politycznych lub ideologicznych kontekstów. Jak to ujmuje Hayden White, „Jeśli w poezji nieodmiennie tkwi żywioł historyczności, to żywioł poezji zawiera się w każdym historycznym opisie świata”⁴³. Stawiając zatem „problem prawdy” wszelkich „fabularyzacji historycznych” (zdarzeń), podążamy drogą „nieskończonej i nigdy ostatecznie nierozstrzygalnej interpretacji”⁴⁴. Prowadzić to nas musi do takiego rozumienia skierowanego do Ty lirycznego polecenia: „tropić”, w którym śledztwo, demaskujące autorytet dyskursu historycznego, koncentruje się na jego retorycznej „tropice”. „Ucz się tropić” — w takim ujęciu — znaczy: ucz się odkrywać ślady aktów figuratywności języka historii. „Strategie tropiczne”, zasłaniające prawdę o cierpieniu, obecne są bowiem „w szczelinach pomiędzy słowami”.

Podobnie wyrażony przymus lektury historycznej, mającej przybliżyć adresata do zdobycia prawdziwej wiedzy o sobie samym, znajdziemy w tytułowym wierszu tomu *Prywatna historia ludzkości*:

Jeśli chcesz dowiedzieć się kim jesteś,
 musisz dowiedzieć się kim byłeś; dowiedz się
 kim był twój ojciec. Zajrzyj
 w ciemne tkanki meldunkowe jego mózgu, wpatrz się
 w tęczującą siedmioma barwami Troję skóry,
 w jego oczy,
 kiedy gładzi cię po jasnej główce (znajdziesz może pod nimi
 kosmos przerażenia, mrowisko popiołu lub pogardy). Pytaj tych,
 którzy go znali zanim nadano ci imię, szukaj śladów
 ciemnej przeszłości (prócz tych jasnych, które ci sam zostawił),
 zaglądaj w szczeliny po rzeczach, po słowach, przez które
 przecieka żywe światło jego nocy. Za obite blachą usta; śpi w nich może
 jeszcze
 zapomniane echo dalekiego dzieciństwa,
 pod kłapą języka.
 [...]

⁴³ H. White: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków 2000, s. 105.

⁴⁴ Ibidem, s. 212.

Choć już wprost tak przez podmiot nie nazwany, pojawia się ten sam, co w poprzednio omawianym wierszu, wymiar tropienia — łączący czynności dochodzeniowo-śledcze z analizą retoryczną: „szukaj śladów / ciemnej przeszłości”, znaczy to samo, co „zagłądaj w szczeliny po słowach” albo „pod klapę języka”. Dotarcie do prawdy zapewnić ma wywoływanemu Ty nieustawanie w dążeniu do zdjęcia figuratywnej przesłony z narracji dotyczącej jego przeszłości. To jednocześnie obietnica dotarcia do innego języka, szansa uchwycenia znanego z wiersza Barańczaka „ostatniego krzyku modlitwy krwi”. W tych ostatnich słowach zakomunikowanych somatycznie u kresu jednej z „prywatnych historii ludzkości” dostępna ma być bowiem „prawda o tobie samym”:

[...] ona jest
twoim pękniętym zdaniem
dolatującym z lochów przeszłości, zdaniem
rozpiętym na włóknach bólu i krzyku.
[...]

Najbardziej chyba znanym nowofalowym manifestem, nakazującym adresatowi uległość wobec dyktatu prawdy, stał się wiersz Adama Zagajewskiego *Prawda* z tomu *Komunikat* (1972):

Wstań otwórz drzwi rozwiąż te sznury
wypłacz się z sieci nerwów
jesteś Jonaszem który trawi wieloryba
Odmów podania ręki temu człowiekowi
wprostuj się osusz tampon języka
wyjdź z tego kokonu rozgarnij te błony
zaczepnij najgłębsze warstwy powietrza
i powoli pamiętając o regułach składni
powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść

Inicjalne „Wstań” wprowadza słuchacza w atmosferę „pobudki”. Po ewentualnym wyrwaniu się z letargu adresat ma szansę odniesienia się do następujących dalej dziesięciu przykazań, stłoczonych w ciasnej przestrzeni tekstu niczym na kamiennych tablicach. Dziesięć wersów utworu Zagajewskiego jest próbą przekazania „krótkiego kursu” osią-

gania zgodności przekonań i czynionych publicznie gestów. Adresat powinien podążać tu w ślad formuł instruktażowych, krok za krokiem, w tej a nie innej kolejności, żeby precyzyjne urządzenie mogło niezawodnie zadziałać. Komunikacja wspiera się tu na sekwencyjnie narastającej pewności autorytetu wręcz technicyzowanego, oferującego inżynierską skuteczność, z dala od dramaturgii męczeństwa i dawania świadectwa. W miejsce tortury słowa, słowo w służbie techniki z gwarancją sprawności i prostoty spod szyldu „zrób to sam”. Związywanie wykonania instrukcji z zestawem sugerowanych prefabrykatów (gest podania ręki, postawa wyprostowana, głęboki oddech, reguły składni) zapewnić ma adresatowi przejście od jego uwikłania w stan podwójności oddzielającej obraz świata od dopuszczalnego języka opisu, do zdolności jawnego wypowiedzenia prawdziwego dualizmu uczuć: „[...] w lewej ręce / trzymasz miłość a w prawej nienawiść”.

W opublikowanym dwa lata później paryskim tomie Jacka Bierezi-
na pt. *Wam* (1974), wywoływaniu tego samego adresata towarzyszył
nastrój niepokoju, na zasadzie kontrastu podkreślany bezpośrednim
apelowaniem o spokój, ironizowanym tu jako zabieg nadawania
autorytarne go komunikatu, typowy dla sytuacji krytycznej:

[...]

Nic zwyczajnego się nie zdarzy
Czeka cię podróż z której nie powrócisz
Linia życia w twojej dłoni urywa się nagle
Bądź spokojny Powiedz prawdę
Dopóki jesteś jeszcze w kręgu światła
Pożegnaj bliskich Opanuj drżenie rąk

[...]

Wezwanie wieńczące instruktażowy wiersz Zagajewskiego („po-
wiedz prawdę do tego służysz [...]”), powtórzone w wierszu *Linia życia*
jako „Bądź spokojny Powiedz prawdę”, brzmi w nim już bardzo
zgodnie z Herbertowskim „Bądź wierny Idź”. Wizję końca, w porów-
naniu np. do wyroku śmierci wydanego w wierszu Barańczaka *Nie*,
łagodzi tu w pewnym sensie tajemnicza wróżba (z linii dłoni). Jest to
jednak „zła wróżba” i równie jednoznaczna jak tamten wyrok. Ale to
z niej właśnie wypływać ma motywacja dla zachowań Ty lirycznego,

w tym dla nakazu „spokojnego” powiedzenia prawdy. Apelowanie do adresata o powagę i dojrzałość w obliczu nieuchronnego i już zapowiedzianego zdaje się odwoływać do jego zdolności rozumienia tragizmu. Podobnie jak w *Przesłaniu Pana Cogito* odbiera mu się jednak, już na wstępie, literacką iluzję śmierci wyobrażonej w godnym dla spełniania się wizji tragicznej krajobrazie „epickim”:

Nic zwyczajnego się nie zdarzy
Czeka cię podróż z której nie powrócisz
Linia życia na twojej dłoni urywa się nagle
lecz nie będzie ci dane otworzyć żyły w wannie
strzaskać się o skały albo wpaść pod tramwaj
Nie doczekasz pięknego i gwarne go dnia
gdy zmywać będą barwy z sztandarów i z ciał
Możesz tylko o nim przeczytać w złej pieśni
do której sięgasz gdy nie możesz zasnąć
[...]

Przeznaczenie, choć nie skonkretyzowane, ma być dalekie od wystroju poetyckich mitów, a przede wszystkim prawdziwie nieodwracalne, inaczej niż doświadczenie sztucznej rzeczywistości w realiach nawet najbardziej „złej pieśni”. Barwne iluzje (obrazowa krew bohaterów) przemijają wraz z odejściem od lektury albo blakną w podobny sposób po zakończonej walce: „gdy zmywać będą barwy z sztandarów i z ciał”. Ale przeznaczeniem adresata nie jest tu wkroczenie w porządek mitu bohaterskiego, dostępnego w urodzie eposu. Już raczej kolejna aktualizacja, sugestywnie wcielonego przez Herberta, obrazu śmierci bohatera wieszczonej przez Mickiewicza w wierszu *Do Matki Polki*. Podobne przepowiadanie śmierci Ty lirycznemu znajdziemy w tytułowym wierszu Juliana Kornhausera z wydanego poza cenzurą arkusza *Zabójstwo* (1973):

Zostaniesz zabity w południe, na skraju
miasta, pod boki em komendy, na plecach
urzędu, zostaniesz zabity z premedytacją
i starannie, tak by nikt nie poznał,
by nikt nie poznał, kto ty jesteś,
jaki twój zawód, jaki rys szczególny,
jaka Polska w tobie jeszcze nie zginęła.
[...]

Założenie komunikacyjne wiąże tu, w obrębie wspólnego planu, sugestię drastycznych scen pastwienia się nad człowiekiem z jednocześnie, metodycznym unicestwianiem symboli narodowych. Przepowiadane zadawanie cierpień będzie się zatem odbywać w takt hymnu i w rytm *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy, którego tekst rozpada się w wierszu, zgodnie z kolejno sygnalizowanymi aktami zbrodni. Na kres tak zaprojektowanej komunikacji przypaść ma także wypełnienie się formuły *Katechizmu*: zamkniętej pomiędzy inicjalnym „Kto ty jesteś?” a finalnym „Oddać życie”.

Omawiana dotąd figura adresata, wywoływanego w *Przesłaniu Pana Cogito* i poezji pokolenia '68, znalazła swoje dopełnienie w tzw. poezji stanu wojennego. Zobaczmy specyfikę tego wariantu historycznego na przykładzie dwóch fragmentów poematu *Chile* Bronisława Maja, opatrzonego datą 1982—1983, a opublikowanego w tomie *Album rodzinny* (1986):

V. 2

[...]

Niewiele możesz, ale przecież nie musisz tak żyć,
jakby nic się nie stało. I możesz odmówić
podania ręki tamtemu człowiekowi, to
niewiele, ale to początek. Taki będzie początek
ich ostatecznej klęski.

[...]

V. 4

Ostrożnie ale i bez lęku — idź
pomiędzy kordonami najemników, w zmęczeniu i wątpieniu, pośród
triumfu karłów, obłudnej litości i świata: po twojej stronie
jest prawda, którą przenosisz, z twojego
pokolenia — w pokolenia.

[...]

Świat adresata tych wezwań wyłania się przede wszystkim dzięki intertekstualnej interferencji innych poetyckich światów możliwych. Z jednej strony jest to przestrzeń Ty nowofalowego. Zwrot „[...] możesz odmówić / podania ręki tamtemu człowiekowi” to sugestia przywołująca bardzo bezpośrednio np. Zagajewskiego „odmów podania ręki temu człowiekowi”. Z ducha Nowej Fali jest również upodobanie

do stosowania słowa-klucza „prawda”. Z drugiej strony wyraźnie aktualizuje się w komunikacyjnym spektaklu Maja adresat *Przesłania Pana Cogito*. Rozkaznikowemu „idź!” towarzyszą identyczne konteksty: idź „bez lęku”, czyli „bądź odważny gdy rozum zawodzi”; idź „pomiędzy kordonami najemników”, czyli „idź wyprostowany wśród tych co na kolanach”, z pogardą „dla szpiclów katów tchórzy”; idź „pośród / triumfu karłów”, albowiem „oni wygrają”, a właściwie, ściśle ujmując, „na razie” wygrywają. Zjawia się bowiem w proponowanej przez Maja komunikacji jakiś element optymistyczny, nieobecny w takiej postaci w poprzednio omawianych wierszach: prawdopodobny element sensu, możliwego do osiągnięcia przez Ty w bieżącym planie historycznym, zapowiedź „ich ostatecznej klęski”.

Adresat wiersza Herberta staje się możliwy w odniesieniu do wielu tendencji strukturalnych, stanowiących niezbędne zapożyczenia tekstu z innych dyskursów i gwarancję łączności z jakąś realnością. Myślę tu o kodzie biblijnego kerygmatu, kodzie mitu, o presupozycjach retorycznych i dyskursie filozoficznym. Do tego dochodzi sfera kodów czysto literackich: eposu bohaterskiego, poezji tyrtejskiej i ekspresji romantycznej. Wariant nowofalowy wywoływania interesującej nas figury Ty lirycznego, w pozaliterackich sferach odniesienia, sięga m.in. do potocznych illokucji, retorycznej perswazji i dyrektywności komunikacji masowej, narracji historiograficznej, do utylitarności tekstu instruktażowego, a nawet do tajemniczej grozy wróżb i przepowiedni. Co ciekawe, na tym tle obserwowane na przykładzie wiersza Bronisława Maja nawoływania do adresata, dla których pierwotnym kontekstem historycznym jest doświadczenie stanu wojennego, wykorzystują przede wszystkim gotowy potencjał zastanej konwencji historycznoliterackiej.

Bądź wierny Milcz

Uzupełnieniem omawianej strategii adresata lirycznego, wyznaczającej temuż trudne do odrzucenia miejsce w Panteonie „pięknych umarłych”, staje się jeszcze jeden ważny element znamiennej naśla-

dowania antydialogowych wzorców komunikacji społecznej. Pragmatyka rozkazu wyzwala napięcie oczekiwania na jego wykonanie bądź odmowę podporządkowania się. Napięcie to — dodajmy — zawieszono — zostaje na wieki po przeniesieniu do poetyckiej sytuacji komunikacyjnej. W dodatku, wbrew logice naśladowanego aktu mowy, otwiera, dzięki swojemu pragmatycznemu niespełnieniu, niezliczone wręcz kontakty dialogowe. Taki sam skutek (nieskończonego zawieszenia napięcia) daje też tekstowe uzewnętrznianie imperatywów etycznych, odwołujące się do duchowej sfery powinności adresata. Wszystkie te działania podmiotu zmierzają bądź w ogóle do odebrania prawa głosu kreowanemu Ty, bądź też chcą go pozbawić przywileju mowy własnej. Weźmy np. przewrotny dar „słowa »nie«”, wymuszający oddanie go wraz z życiem w wierszu Barańczaka, czy miraże „zdobycia dobra” przez „powtarzanie starych zaklęć ludzkości” u Herberta. Pożądany ideał wierności można zmierzyć zarówno gotowością poddania się przez adresata formule „bądź wierny, mów” („powiedz prawdę do tego służysz”, „powtarzaj wielkie słowa”), jak i jego woli zastosowania się do bezwzględного nakazu milczenia. Zaznaczmy, że w grę wchodzi tu absolutnie przeciwstawne uwikłanie Ty lirycznego w opozycję „mowa” — „milczenie”, wobec zaprezentowanego np. w wierszu Ernesta Brylla w formule: „Masz się nauczyć milczenia — to znaczy / dobrej gadatliwości”.

Zobaczmy tę różnicę na przykładzie wiersza Ewy Lipskiej *Ostrzeżenie* (1974), który pozornie powiela sens cytowanego paradoksu (milczenie jako gadatliwość). Przypomnijmy, że Bryll rozwiązuje go już w drugim zdaniu wiersza: „Niemowy zbyt skoro / żelazem doświadczają i na ogień biorą”. Ostatnia strofa utworu Lipskiej buduje swój sens — jak się wydaje — właśnie w punkcie tego dokonanego już rozstrzygnięcia inicjalnej zagadki wiersza Brylla. Zamiast paradoksu pojawia się dosłowny zapis wyprowadzonego zeń wniosku:

Unikaj milczenia
z którego zbyt często korzystasz —
ono może rozwiązać ci język.

Jednakże po wyjściu od wnioskowania zgodnego z tekstem Brylla Lipska przechodzi dopiero do zbudowania swojego paradoksu (milczenie, które może rozwiązać język). Pomijając nawet inne aspekty

obydwu wierszy, porównanie kluczowych, pozornie współgrających z sobą, paradoksów myślowych, ujawnia konieczność odwrotnego kierunku ich wyjaśniania. Anomalia semantyczna z wiersza Brylla opiera się bowiem na metaforycznym rozumieniu „milczenia”, które jest tylko sugestywnym przedstawieniem mowy zgodnej ze „światem znikczemiałym” („dobra gadatliwość”), jest — inaczej ujmując — „przemilczeniem” w sprawach istotnych. Ironiczne odwrócenie formuły rozkazu przez podmiot wiersza Lipskiej („unikaj milczenia” zamiast „masz się nauczyć milczenia”) ma być dla Ty słuchającego lekcją nieufności wobec własnej mowy. Lekcją, która przygotować ma adresata do poruszania się w rzeczywistości totalitarnej władzy nad umysłami, bliskiej utopijnym wizjom przyszłości, w której odnotowane może być nawet wewnętrzne poruszenie myśli, równoznaczne z niepożądanym „rozwiązaniem języka”. Obrazowo ilustruje ten stan rzeczy strofa poprzedzająca omawiany fragment:

Uważaj na swoje myśli
które opuszczą cię nagle
katapultując z płonącego samolotu mózgu.

Fantastyczna niemal w swojej genezie wizja kontroli umysłów przygotowana została wcześniejszym, dialogowym przeplataniem się przestróg i przypuszczeń płynących niemal wprost ze strony drwiącej w ten sposób z adresata policyjnej rzeczywistości. W otwarciu wiersza mówi się np. w ten sposób o potencjalnej perspektywie upozorowanego samobójstwa:

Ostrzegam cię przed tobą.
Nie miej do siebie zaufania.
Możesz sobie strzelić w tył głowy
nawet nie wiedząc kiedy.

Ironiczne zderzanie przestróg z niewiarygodnymi logicznie przypuszczeniami co do przyszłych, postrzeganych jako prawdopodobne, zdarzeń z udziałem adresata stanowi szkielet wierszowej komunikacji. Na tym tle także ostatnia strofa, wskazująca na zagrożenie utraty kontroli nad językiem, nawet ukrytym pod postacią milczenia, musi być rozumiana w funkcji tytułowego *Ostrzeżenia*. Jest więc przez to

w istocie apologią postawy „niemowy”, obroną milczenia wystawionego na próbę „rozwiązania języka”.

Spółeczne tło dla „ostrzeżeń”, podważających ironicznie zaufanie adresata do siebie samego, dookreślają oczekiwania postawione przed nim w wierszu Barańczaka *Ugryź się w język* z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977):

Nie pluj od razu wszystkim, co ci myśl
na język przyniesie; zanim otworzysz usta,
przelknij tę gorzką ślinę, zanim co powiesz, trzy razy
się zastanów nad losem a) posady b)
posad świata, c) wszystkich
posadzonych; bity w twarz pięścią
pieśni masowej, ugryź się czym prędzej w język,
tak, mocno, jeszcze mocniej, nie rozwieraj szczęk,
zaciśnij zęby, nie bój się, najwyżej
język ci spuchnie tak korzystnie, że
nie będziesz mógł już wybełkotać ani słowa
i bez żadnych problemów uzyskasz czasowe
zwolnienie z prawdy; a jeśli poczujesz
na podniebieniu słony smak, nie przejmuj się:
ten czerwony atrament gniewu i tak nie przejdzie ci przez usta

Spółecznie umotywowany potocznym frazeologizmem nakaz milczenia za wszelką cenę przeradza się w trakcie nawiązanej komunikacji w „poradnik spiskowca”. Adresat wprawdzie prowokowany jest Bryllowym rozumieniem „milczenia”. Zostaje wyobrażony w sytuacji, która domaga się od niego ryzyka mówienia prawdy i działania z narażeniem „losu posady”. Po tym apelu, budzącym sumienie, na wszelki wypadek instruowany jest również dalej w zakresie obchodzenia się z tajemnicą. Podjęcie mówienia, które przerywa milczenie ze strachu, prowadzi do obowiązku praktykowania milczenia aktywnego. W semiotycznej perspektywie zwanego „sygnitywnym”, czyli będącego „wrazem świadomego zahamowania mowy tam, gdzie sytuacja mówienie przewiduje lub nawet zdaje się go domagać”⁴⁵. Czysto fatyczna rola takiego milczenia przekłada się na utrwalanie kontaktu, w jakim

⁴⁵ I. Dąbbska: *O funkcjach semiotycznych milczenia*. W: Eadem: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa 1975, s. 95.

pozostawał będzie, wbrew swej woli, ale ze względu na przyjęty model komunikacji, projektowany adresat wiersza. Rekwizytoria przesłuchania i uwięzienia, otwarta przed nim w wierszu Barańczaka, nie zostawia złudzeń odnośnie do stawianego mu jednocześnie wymogu heroizmu. Jak pisze Izydora Dąmbska, milczenie jest „cnotą heroiczną, gdy naraża milczącego na cierpienia, których nie milknąc mógł uniknąć”⁴⁶. Wartość jednostki mierzona jest tu wyrzeczeniem się przez nią indywidualnego dobra i skłonnością do samounicestwienia w imię społecznego oczekiwania. Alternatywą, związaną z przejściem do mówienia, jest wybór losu, w praktyce oznaczającego skazanie się na moralne (choć w spiskowej praktyce także i fizyczne) unicestwienie się jako zdrajcy.

Wiersz Urszuli Koziół *Lekcja z polskiego*, datowany na okres stanu wojennego (listopad 1982), a opublikowany w tomie *Żalnik* (1989), zdaje się troszczyć o uniknięcie tego drugiego scenariusza w życiu adresata:

[...]

naucz się mówić „nie wiem”

naucz się mówić „nie znam”, „nie pamiętam”

naucz się nie mówić

ćwicz pamięć w ułomności

wiesz że masz prawo być istotą omylną

lub niemową

upieraj się przy szumie w uszach na skutek wiatru historii

i zmiany ciśnienia

która zdarzenia życia zmienia w przywidzenia

Formuły dydaktyczne kierowane są tu, w myśl podtytułu, *Do młodego człowieka*. Jego przyszłością mają się stać sytuacje opisane m.in. w utworze Barańczaka, ustanawiające milczenie jako dominantę przewidywanych doświadczeń komunikacyjnych. Lekcja konspiracyjnych zachowań językowych pokazuje, jak zredukować przyszłe akty mowy do samego już tylko kontaktu między ich uczestnikami, np. w trakcie przesłuchania (przepytywania), kontaktu, paradoksalnie ustanawianego właśnie dzięki milczeniu. Trudno uwolnić się od perspektywy od-

⁴⁶ Ibidem, s. 104.

czytania tego adresu w oderwaniu od wpisywania go w przekleństwo rzucone przez Mickiewicza:

O Matko Polko! ja bym twoje dziecię
Przyszłymi jego zabawkami bawił.

Bardziej bezpośrednio, choć w tym samym duchu, podjęła je Mieczysława Buczkówna w wierszu *Do Matki Polki* z 1982 roku:

[...]
Gdy mówić zacznie naucz go wyraźnie
Jak tu się milczy w miejscach kaźni
[...]

Obowiązek bycia „niemową” w sytuacji trudnej, jaki nakładany jest na Ty liryczne w tych wierszach, wyrasta wyraźnie z zaprzeczenia idei niemowy obecnej w wierszu Brylla. Projektowanym światem adresata *Lekcji z polskiego* jest oswojona dydaktycznie przestrzeń konfliktu, wymagająca trzymania się zasad, o jakich naucza i jakie tym samym narzuca mu tradycja.

Nieco bardziej uniwersalnie ulokował w świecie wiersza interesującą nas figurę adresata autor tomu *Przechowalnia bagażu* (1980), rówieśnik poetów nowofalowych, choć debiutujący dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, Dominik Opolski:

Milcz starannie: intensywniej
wchłaniaj krzyk dobijających się nawzajem
wrogich brzegów echa: Ściany tego więzienia
gdzie wpadłeś na pomysł zagadkowego uśmiechu
zapisane są dziejami zaciśniętych ust i pięści.
(W ten sposób istnieje to, czego nie ma)

— Pojemność milczenia
może się zwiększyć po wyjęciu
sztyletu z serca: sam się nie dowiesz
czy świat z ciebie wychodzi
czy ty na świat się rozlewasz.

Oczywiście nie ulega wątpliwości, że adresat przywoływany w tej wypowiedzi lirycznej koresponduje jeszcze ze strategiami dotąd omó-

wionymi, a zwłaszcza z ich wariantem nowofalowym. Świat Ty określają spotykające się w tym samym punkcie, co np. w utworach Karaska i Barańczaka, współrzędne porządku prywatnego i publicznego. Ich przecięcie się widać zwłaszcza w homonimizacji zwrotu „krzyk dobijających się”, wyzyskanej poetycko m.in. dzięki przerzutni, która na znaczenie dosłowne frazeologizmu, odniesione do zewnętrznej sfery doświadczeń publicznych, pozwala nałożyć sens przenośny, drążąc świat wewnętrzny adresata. Plan historyczny obok „krzyku dobijających się”, współtworzą „ściany więzienia”, „dzieje zaciśniętych ust i pięści”, „sztylet”. Obrazy te sytuują Ty liryczne w obserwowanym już w wierszach pokolenia '68 świecie milczenia godnego, skutkującego znanym przede wszystkim z *Przesłania Pana Cogito* wyborem „świadomej klęski”. Ale oprócz przywołania schematu komunikacyjnego, w którym wybiera się milczenie i osobistą ofiarę w imię zwycięstwa „wielkich słów”, pojawia się w tym wierszu perspektywa przekroczenia etyczno-historycznych uwarunkowań.

Nakaz „staranności” w milczeniu, osiągający prawdopodobny ideał w chwili śmierci, także w jej wymiarze heroicznym, ma w omawianym wezwaniu zmienić sposób postrzegania swojego świata przez Ty. „Pojemność milczenia” nie musi już być znakiem sprzeciwu wobec innych w układzie społecznym, lecz sugerowaną przestrzenią kontemplacji, prowadzącą do odzyskania jedności ze światem. Inaczej niż np. w wierszu *Nie* Stanisława Barańczaka, doznawane w życiu społecznym cierpienie, nie zmierza do spełnienia się w roli tekstowego świadectwa. Niemniej jednak sam moment stopienia się ze światem zobrazowany zostaje w podobnie dramatycznym finale:

czy świat z ciebie wychodzi
czy ty na świat się rozlewasz

Całość komunikacji z Ty mogłaby, oczywiście, zmierzać do przeprowadzenia go, wbrew niszczącej presji historii, od „milczenia na nie” do, jeszcze trudniejszego, „milczenia na tak” oferującego jakąś inną, nieuchwytną w postawie trzymania się zasad i w spełnianiu powinności prawdę o świecie. Dostępną w „myśli czystej”, z której ironizował Pan Cogito, podobnie jak adresat tekstu Opolskiego, wpisujący akt ostatecznego dojścia do niej w chwili, także ostatecznej:

[...]
 kiedyś później
 kiedy ostrygnie
 osiągnie stan *satori*

i będzie jak polecają mistrzowie
 pusty i
 zdumiewający

U Opolskiego opozycję ciała i świata zniesie dopiero narzędzie zbrodni. Wcześniejsza praca milczenia zamiast pustki buduje więzienie wzniesione z nieposłusznych myśli. A przecież „Milcz staranniej” brzmi jak zalecenie medytacji, mającej się rozwijać w ćwiczeniu, którego obowiązek nakładają na Ty słowa: „wchłaniaj krzyk dobijających się wrogich brzegów echa”. Teoretycznie ćwiczenie to mogłoby prowadzić do osiągnięcia stanu unicestwienia „mowy wewnętrznej” — „wewnętrznej radiofonii”, jak to nazywa Roland Barthes⁴⁷. Po wzajemnym „dobiciu się” jej głosów powinno nastąpić wszakże — jak pisze autor *Imperium znaków* — „wyciszenie nieustępliwej paplaniny duszy”, „złamanie tej wewnętrznej recytacji, która tworzy naszą osobę”⁴⁸. Osobę możliwego Ty w omawianym wierszu mają jednak tworzyć głosy tej właśnie „recytacji”, mają określać sens jego istnienia aż do śmierci, o czym przekonuje sarkastyczna puenta. Dobijanie się krzyku (pamięci i wrażliwości historycznej) do przestrzeni duchowej oraz gra echa pozostać mają w planie życia Ty lirycznego procesem stałym, o czym przypomina niedokonany charakter frazeologizmu „dobijać się”.

Perspektywy rysowane przed adresatem wiersza Dominika Opolskiego wychodzą więc w sumie z tych samych pozycji, jakie ustanawiały w swoich oczekiwaniach wobec partnera komunikacji strategie Zbigniewa Herberta, Stanisława Barańczaka czy Urszuli Koziół. Nie dochodzi do otwarcia przestrzeni innego możliwego świata wokół Ty. Pozostajemy w kręgu tej samej figury, której poetycką potrzebę i jej warianty przemieszczania się w ramach konwencji artykułują w najszerszym planie wszelkie odwołania do społecznych kodów języka dyrektywnego oraz ich historycznych zastosowań.

⁴⁷ R. Barthes: *Imperium znaków*. Tłum. A. Dziadek. Warszawa 1999, s. 133.

⁴⁸ Ibidem s. 133—134.

Omaiwane dotąd „figury przemocy” we wszystkich swoich wcieleniach traktują adresata przedmiotowo, odwołując się przede wszystkim do pokładów jego społecznej wrażliwości bądź użyteczności. Apełują do człowieka bez twarzy, z pozycji nie posiadającej twarzy Instytucji. Świat jako Ty liczy się dla nich o tyle, o ile może przejrzeć się w modelu świata danej idei, zbiorowości czy „pewności” ponadjednostkowej racji. Figury te, nie licząc się z konsekwencjami, wymuszają stale na Ty jego Tak lub Nie. Kształtują adresata w przestrzeni retoryki, której „specyficzna natura” — jak pisze Lévinas — „polega na niszczeniu wolności”⁴⁹. Mówiąc słowami Richarda Rorty’ego, omawiane figury kierują się „etyką zasad”, ponad „etyką wrażliwości”, nie są zatem gotowe do stawiania pytania o to, „kto cierpi z powodu istnienia takich instytucji lub stosowania tych zasad?”⁵⁰ Powstaje zatem naturalne pytanie, jak są możliwe i jak się realizują w poezji „figury wrażliwości” wobec Ty. Przywołajmy raz jeszcze Lévinasa:

Zrezygnować z psychagogii, demagogii, pedagogii, jakie zawiera retoryka, to stawiać naprzeciw innemu człowieka w sytuacji prawdziwego dyskursu.⁵¹

Spróbujmy więc wyruszyć na poszukiwanie śladów tego „prawdziwego dyskursu”, który, co prawda w poetyckiej komunikacji, w dosłownym rozumieniu nigdy nie ma miejsca, ale chcemy wierzyć, że może być w niej wyznaczany i przez to staje się także „możliwy”.

⁴⁹ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 68.

⁵⁰ R. Rorty: *Etyka zasad a etyka wrażliwości*. [1991]. Tłum. D. Abriszewska. „Teksty Drugie” 2002, nr 1—2.

⁵¹ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 68.

Część III

Słowa miłości

Głos Orfeusza

„Ty, którego nie mogłem ocalić...”

Apostrofy skierowane do umarłych stanowią w poezji powojennej jeden z najobfitszych zbiorów w zakresie liryki zwrotu do adresata. Unaoczniają też bardzo wyraźnie swoistość poetyckiej komunikacji, ważną, zwłaszcza w perspektywie prowadzonych tu obserwacji, dla postulatu odrębnego postrzegania adresata i odbiorcy wiersza. Przypomnijmy, że w przypadku występowania osoby zmarłej w roli adresata przyjęło się traktowanie jej na równi z pojęciami i rzeczami, postaciami mitologicznymi i fantastycznymi, zjawiskami natury. To, jak pamiętamy: „osoba niewłasna” w terminologii Lewina czy model „komunikacji bezapelacyjnie niezwrótej”, według Okopień-Sławińskiej. Podobny sens wyraża także retoryczna tradycja łączenia wymienionych kategorii w figurze prozopoei: „[...] wyróżniano kilka sposobów tworzenia prozopoei, np. wprowadzenie postaci nieobecnych, milczących, zmarłych czy upersonifikowanych alegorii”¹. „Personifikowane pojęcie” — dopowiada na temat interesującej nas figury Ziomek — może być zarówno „podmiotem (może przemawiać), ale może być tylko adresatem lub obiektem”². Paul De Man, analizując taką właśnie symetryczną strukturę tropu, uwydatnia aspekt fikcji pojawiający się w wypowiedzi wraz z prozopopeją, o której pisze

¹ M. Korolko: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1998, s. 124.

² J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 2000, s. 227.

wprost, że to „fikcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia”³. Nieco przesadnie można by z tej ostatniej definicji wyprowadzić wręcz tezę zamykającą całość np. liryki inwokacyjnej w jednej tylko figurze retorycznej. Sugerowana bowiem przez De Mana fikcja adresata nie zna przecież wyjątków, a wypływa z generalnej niemożliwości zamiany ról podmiotu i adresata w przekazie literackim — z jego fundamentalnego „niezwiązania” z rzeczywistym zadaniem komunikacyjnym. Każdy bowiem z adresatów lirycznych jest w świecie wiersza z natury rzeczy „istotą niemą”. Charakter bytowy przywoływanego partnera w mowie poetyckiej nie stwarza zatem, w moim przekonaniu, żadnych podstaw do odróżniania „fikcji apostrofy” od nie-fikcji. Dlatego, zamiast lektury zorientowanej na *fictio personae*, bliższe istocie liryki drugoosobowej wydaje się, w moim przekonaniu, przyjęcie koncepcji „adresata możliwego”.

Szczególnie wyraźnie widać to w przypadku poetyckiego mówienia do osób zmarłych, m.in. dlatego, że ten rodzaj adresata poddawany może być na poziomie literackiej reprezentacji utworu procedurze personalizującej, tej samej, co każde inne Ty osobowe. Nie zapominajmy, że w obydwu wypadkach nie mamy do czynienia z osobami empirycznymi, ale ze „strategiami tekstowymi” (Eco). W obydwu też wypadkach Ty literackie nie jest dane przez sytuację dyskursu, lecz zostaje ustanowione przez dzieło (Ricoeur), co sprawia, że poznajemy je już zawsze jako „strategię intertekstualną”. Tak więc, to nie kwestia fikcji czy też immanentnej dla mowy poetyckiej „niezwrotności” komunikacyjnej decyduje o każdorazowym postrzeganiu i wyodrębnianiu określonej roli adresata wiersza. W tym kontekście uważam za właściwe wyłączenie zwrotów do postaci zmarłych z trudnej do zaakceptowania wspólnoty w obrębie zbioru podlegającego retorycznej prozopopei. Kieruję się przede wszystkim argumentem, jakim może być sama etymologia tropu *prosopon poien*, „przydawać maskę lub oblicze”, jak tłumaczy Paul De Man, który pisze jeszcze: „głosowi przydano usta, oko i wreszcie twarz”⁴.

³ P. De Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Tłum. M.B. Fedewicz. W: *De-konstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 117.

⁴ Ibidem, s. 117—118.

Tymczasem poetyckie przywoływanie zmarłych jest wszakże próbą stawiania naprzeciw innego człowieka, bynajmniej nie pozbawionego twarzy. I nie chodzi w nim o „przydawanie oblicza”, lecz o jego ocalanie: odtwarzanie, zmieniające się dopiero wskutek interferencji znaczeń w „od-twarzanie” z zapisu De Mana. Owo ocalanie jest udane nawet wówczas, gdy efekt lirycznych zmagañ przypomina tylko „wytarty profil rzymskich monet” z *Trzech wierszy o pamięci* Herberta. Poezja jawi się tu, rzecz jasna, jako rejestracja procesu, w którym mierzenie się z pamięcią konkretnej twarzy wystawione zostaje na semantyczną próbę sił. W próbie tej rujnujące działanie czasu wsparte zostaje w swym dziele naporem literackich i pozaliterackich odniesień zacierających w twarzy indywidualne rysy. W konsekwencji wiersz zwrócony do drugiej osoby nieuchronnie przemienia to, co interpersonalne, w to, co intertekstualne. Jak np. w wierszu *Był* Tadeusza Różewicza:

Twój uśmiech już tak był
jak Imperium Rzymskie
o którym uczą się chłopcy
z niebieską tarczą.

Nie mogę wywołać
twojego dobrego uśmiechu
pochylony nade mną
starszy Bracie

starszy o trzyletnią
młodziutką śmierć
mówię o Tobie był
jak o obliczu człowieka
kopalnego.

Pyta podmiot wiersza Wisławy Szymborskiej *Konszachty z umar-
łymi*:

W jakich okolicznościach śnią ci się umarli?
[...]
Ich twarze czy podobne do ich fotografii?
[...]

Na opozycję snu i jawy nakłada się tu przeciwstawienie „twarzy” i „fotografii”. Przy czym zauważmy, że to sen, skojarzony z zaświatem, daje dostęp do prawdziwej twarzy, natomiast realności przysługuje zaledwie prawo do nietrwałej, ulotnej kopii. Poezja chce więc być bliżej takiego snu, w którym dochodzi do przekroczenia fenomenu „płaskiej śmierci”⁵, przypisanego fotografii przez Barthes’a, i do spotkania, w wyniku którego „staje się Ty”. Jeśli — jak chce Barthes — „fotografia mówi o śmierci w czasie przyszłym”, to poezja robi wszystko, aby wymykać się jej władaniu, jak to obserwujemy np. w wierszu Stanisława Barańczaka *Grażynie*:

Śmierć. Nie, to niepoważne, nie przyjmuję tego do wiadomości.
Z iloma trudniejszymi sprawami dawałaś sobie radę.

[...]

To przecież tylko nicość. Jakże takie nic
ma stanąć pomiędzy nami. Na złość, na zawsze zapiszę
tę kreskę na tęczęwce, zmarszczkę w kącie ust.

[...]

Wiersz nie kopiuje, lecz poszukuje twarzy w relacjach, jakie sam ustanawia. Zwrócony do zmarłej nie „przydaje maski”, w czym tkwiłby retoryczny sens prozopopei, lecz narusza jej pośmiertny, fotograficzny spokój. Barańczak — jak sam przyznaje — zamierzał napisać wiersz, „który zamiast opłakiwać zmarłą — przemówi do niej jak do kogoś żywego i bliskiego”⁶. Podobną, ironiczną przekorę wobec „nieistnienia” i niepogodzenie ze śmiercią znajdziemy np. w sposobie przywoływania Ty w wierszu Ewy Lipskiej:

Zdobądź się wreszcie na jakiś ludzki krok.
Nie bądź pośmiertny.

Zdobądź się na żywe zainteresowanie.
Nie nadużywaj śmierci.

⁵ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa 1995, s. 157.

⁶ S. Barańczak: *Zemsta ręki śmiertelnej*. W: Idem: *Tablica z Macondo*. Londyn 1990, s. 8.

Zdobądź się wreszcie
Na zwycięstwo nad
nad grobem.

Nie odznaczaj się
krzyżem.

Nawet w zamkniętej klepsydrze
dzieje się pustynia.

Krzysztof Kłosiński w przenikliwej interpretacji *Róży* Tadeusza Różewicza⁷ odczytuje apel do zmarłej dziewczyny w duchu „retoryki żałoby”. Wskazuje on, że w wersie „Pięć lat mija od Twojej śmierci” „»konstytutywne« ekwiwalencje miałyby jednocześnie przywoływać *Ty* i tym przywołaniem odsyłać je do krainy umarłych. Aby w końcu śmierć stała się własnością *Ty*, aby dla niej stała się *swoją* śmiercią”. W takim kontekście, sięgając do języka Freuda i Derridy, określa Kłosiński sens prozopopei jako „próbę zamknięcia granic ja”, „zamknięcia przez pochłonięcie innego”. Jak nietrudno się domyślić, chociażby na podstawie dotychczasowych rozważań, chciałbym odczytywać poetyckie apostrofy do postaci zmarłych dokładnie odwrotnie. W moim przekonaniu, wiersz, naruszając spokój pośmiertnej maski, przerywa tym samym, a właściwie zawiesza na moment, „pracę żałoby”, zastępowaną przez „radość pisaną”, i miast „odsyłać do”, wyprowadza wezwane *Ty* z „krainy umarłych”. Z kolei poetyckie wezwanie, choćby najbardziej intymne w założeniu, z natury rzeczy wyzwala relację intertekstualności oddalającą w praktyce owo „zamknięcie przez pochłonięcie innego”. *Ty* ożywione w możliwym świecie dzieła, otwarte przez to na nieskończoną grę dialogów i metamorfóz, rozrywa bowiem stałe połączenie z *Ja*. Jak pisze w cytowanym już szkicu Stanisław Barańczak, „wystarczy zaczernić papier jedną wierszową linijką, aby rzucić wyzwanie podstawowym prawom zewnętrzznego świata”⁸. Takim wyzwaniem jest właśnie nawiązywanie komunikacji ze zmarłymi, co liryce zwrotu do adresata zapewnia m.in. funkcjonowanie tekstu jako „miejsca utrwalania kontaktów” i co wyprowadza ten obszar literatury z uczestnictwa w obrzędzie żałoby.

⁷ K. Kłosiński: „Niepokój” Tadeusza Różewicza. W: *Idem: Poezja żalu*. Katowice 2000, s. 154–192.

⁸ S. Barańczak: *Zemsta ręki...*, s. 11.

Odcięcie się od praktyk żałobnych może być, w przypadku opisywanych komunikacji, dokonywane przez przypisanie im dwu sprzecznych z sobą oczekiwań. Z jednej strony mamy w pamięci apel z *Przedmowy* Czesława Miłosza, rozpoczynający się od słów:

Ty, którego nie mogłem ocalić,
Wysłuchaj mnie.
[...]

— przynoszący w środkowej partii wiersza potwierdzenie kontaktu:

[...] I wiatr skwirami mew obrzuca twój grób,
Kiedy rozmawiam z tobą.
[...]

— który to apel w zamknięciu tekstu odwołuje się do pogańskiej tradycji ofiary dla zmarłego, mającej wręcz przeszkodzić w jego powrocie do świata żywych⁹:

[...]
Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.

Apel — dodajmy — wzmocniony został w tym samym tomie *Ocalenie* pytaniem retorycznym:

[...]
Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?
[...]

Jest to pytanie, którym — powtórzmy za Kłosińskim — „poeta próbuje wymknąć się czystej prozopopei żalu za zmarłymi”¹⁰.

⁹ O tym zwyczaju pisze m.in.: Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Tłum. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 150.

¹⁰ K. Kłosiński: *Mnemosyne. Motyw „płaczki żałobnej” u Miłosza*. W: Idem: *Poezja żalu...*, s. 148.

Z drugiej strony mamy do czynienia z dość powszechnym odkrywaniem przez krytykę roli „płaczki żałobnej” w poezji Zbigniewa Herberta¹¹. Jest to równoznaczne z przypisaniem części jego dzieła do kręgu liryki żałobnej i zamknięcia w formule funeralności. Wygodna, aczkolwiek powierzchowna generalizacja, rozmija się — jak się wydaje — z charakterem tej twórczości. „Płaczka” wywodzi się przecież ze zbiorowych praktyk lamentacyjnych, zwanych także *planctus*, co musimy tłumaczyć jako ‘narzekanie’, w przypadku „lamentu” zaś nawet — ‘krzyk żałosny’. Jedno i drugie uchodzi w praktyce żałoby za antynomie pożądanego w niej spokoju i godności¹². Trudno natomiast tych dwu ostatnich atrybutów odmówić dykcji Herberta nawet wtedy, gdy rzecz dotyczy u niego zmarłych. Nie jest też Herbert w ścisłym sensie tego słowa poetą funeralnym. Przypomnijmy, że *funerbris* to ‘należący do pogrzebu’, a Herbert — co zauważa np. Danuta Opacka-Walasek — „umarłych ratuje. Nie pozwala im zginąć bez reszty, prowadzi z nimi dialog”¹³. W tym sensie wiersz Herberta — myślę przede wszystkim o tekstach reprezentujących lirykę zwrotu do adresata — czyni w żałobie wyłom. Jest to wiersz, który szuka kontaktu ze zmarłym, chce oddać „pamięć twarzy”, nawet jeśli przypomina ona już tylko „wytarty profil rzymskich monet”, ale w żadnej mierze nie stoi za nim wynajęta i przejmująca cudze cierpienie płaczka. W wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* znajdziemy dwuwers, który dosłownie wskazuje dążenia stojące u podstaw poetyckich apeli do konkretnych umarłych, których tak wiele w powojennej liryce polskiej:

[...]
zatem ożywiać zmarłych
dochowac przymierza
[...]

Rzecz jasna, stosownych przykładów wypełniania tak nakreślonej misji dostarcza także sam Zbigniew Herbert, np. w tekście „*In memoriam*” Nagy Lászlo:

¹¹ Opinie w tej sprawie zebrała D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996, s. 51. Zob. także w tej książce na temat relacji z umarłymi, zbieżne z podejmowanymi przeze mnie, uwagi w rozdziale *Herbert a Miłosz. Różne artykulacje pamięci*, s. 54—58.

¹² Zob. Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 147—148.

¹³ D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym...”, s. 57.

Romana powiedziała że właśnie Pan odszedł
tak zwykło się mówić o tych którzy zostają na zawsze
zazdroszczę Panu marmurowej twarzy

pomiędzy nami były sprawy czyste żadnego listu
wspomnień niczego co bawi oko
żadnych pierścieni dzbanów
ani lamentu kobiet
dlatego łatwiej uwierzyć w nagłe uniesienie
że jest Pan teraz jak Attila József
Mickiewicz lord Byron piękne widma
które zawsze przychodzą na umówione spotkanie

mój wdowi dotyk nie mógł się oswoić
drapieżna miłość konkretnie domagała się ofiar
nie napełnialiśmy śmiechem martwego pokoju
nie oparliśmy łokci na szumiącym dębim stole
nie piliśmy wina nie łamaliśmy losu
a przecież mieszkaliśmy razem
w hospicjum Krzyża i Róży

przestrzeń która nas dzieli jest jak całun
wieczorna mgła unosi się opada
szlachetni mają twarz wody i ziemi

nasze dalsze współzycie ułoży się zapewne
more geometrico — dwie proste równoległe
pozaziemska cierpliwość i nieludzka wierność

Wiersz jest przykładem pozornej epigrafiki, którą zdawałaby się jeszcze zapowiadać formuła tytułowa *In memoriam*. Sposób upamiętnienia, zmarłego w 1978 roku, węgierskiego poety daleki jest jednak od konwencji zapisywania nagrobka. Całość komunikacji otwarta zostaje wręcz ostentacyjnie sygnałem idiomu konwersacyjnego: „Romana powiedziała...”, który rozwija się dalej niczym telefoniczna pogaduszka z nieżyjącym adresatem. Lekkość, kontrastująca z powagą śmierci, zapewniają jej, oprócz manifestacji języka mówionego, zwroty czerpane z potocznej frazeologii: „zwykło się mówić”, „bawić czymś oko”, „przychodzić na umówione spotkanie”, „układać sobie z kimś współzycie”. Czystość relacji łączącej partnerów tej komunikacji („pomiędzy nami były sprawy czyste [...]”) podana zostaje w postaci niemal dosłownie przywołującej znany erotyk Adama Asnyka, zaczynający się od słów:

Między nami nic nie było!
Żadnych zwierzeń, wyznań żadnych,
Nic nas z sobą nie łączyło
[...]

W tej sytuacji nie powinno już dziwić, że zamiast nagrobnego „tu leży...” zapisana zostaje zapowiedź trwania w duchowej przestrzeni wspólnoty tych, którzy się nigdy nie spotkali, a mimo to są połączeni więzami, dającymi się opisać najlepiej przez analogię do potocznego wyobrażenia o platonicznej miłości. Tu, odniesionej wprost do losu niespełnionych kochanków, wyznaczonego osadzeniem przeszłości w anaforycznej serii zaprzeczeń:

nie napelnialiśmy śmiechem martwego pokoju
nie oparliśmy łokci na szumiącym dębim stole
nie piliśmy wina nie łamaliśmy losu

Znaki oscylujące na granicy żałobnej symboliki zostają wyprowadzone z jej kręgu. Wers: „zazdroszczę Panu marmurowej twarzy”, w pełni znaczy dopiero dopowiedziany w innej części tekstu zdaniem: „szlachetni mają twarz wody i ziemi”. Zaprzecza ono potrzebie „przydawania maski” — zatem inscenizowania kontaktu ze zmarłym tam, gdzie obecna jest wrażliwość. Podobną funkcję pełni w przywoływanych wcześniej wierszach zapisanie: „kreski na tęczęwce, zmarszczki w kącie ust” (Barańczak) czy „uśmiechu jak Imperium Rzymskie” (Różewicz), a także następujący dwuwiersz z *Ostatnich słów* Ewy Lipskiej:

[...]
W garści ziemi
znajduję Twoje linie papilarne.
[...]

Dlatego też — jak mógł zauważyć, w komentarzu do tekstu Herberta, Julian Kornhauser — „Zazdrość z powodu marmurowej twarzy nie wiąże się ze śmiercią jednak, ale przywilejem szlachetności”¹⁴.

¹⁴ J. Kornhauser: *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*. Kraków 2001, s. 103.

Warto w tym miejscu dołączyć cytaty z *Grobu Agamemnona* Juliusza Słowackiego: „Jest w marmurowych kształtach piękna dusza”, którego sens wraca u Herberta w zestawieniu: „marmurowa twarz” — „piękne widma”.

Pośród pozostałych znaków o funebralnej proveniencji należy zwrócić uwagę na „całun”. W obrzędzie żałobnym oddzielający zwłoki zmarłego od żywych, w wierszu pojawia się on w szeregu ekwiwalencji: „przestrzeń” = „całun” = „wieczorna mgła”, zwieńczonych ostatecznie pozostawieniem go na pozycji metafory. Wyparcie sensu literalnego dokonuje się tu m.in. dzięki narzuconemu skojarzeniu z potoczną przenośnią: „całun mgły”. Wreszcie kolejny element, „wdowi dotyk”, zastąpiony zostaje pełnym nadziei przeświadczeniem co do dalszego ciągu znajomości: „nasze dalsze współzycie ułoży się zapewne”. Podobna anomalia semantyczna otwiera także wiersz Adama Zagajewskiego pt. *Noc*:

Ponieważ tylko umarłeś
na pewno się spotkamy.
[...]

Wobec takich deklaracji tym bardziej trudno doszukiwać się w obrębie opisywanej relacji lirycznej „pracy żałoby”. W ogóle konwencje poezji żałobnej w nowoczesnym wydaniu zostają wystawione na prawdziwą próbę. Dotyczy to również szablonowego i retorycznego — zdawałoby się — w tradycji epicedialnej bezpośredniego zwrotu do osoby zmarłej, zwrotu trwale zrośniętego z „mową pogrzebową” i epitafium¹⁵. W tych formach mowy mamy jednak do czynienia z trwałym przypisaniem danego tekstu do sytuacji i miejsca. Zarówno zatem okoliczności pogrzebu, jak i materialna przestrzeń uwidaczniania napisu nagrobnego generują teksty z gruntu nieautonomiczne¹⁶, wspomagające się kodami niewerbalnymi. Apostrofa do zmarłego, zrealizowana jako *cliché* w „folklorze ceremonialnym”, domaga się

¹⁵ Zob. „typologię wierszy nagrobnych” i przykłady zebrane przez J. Kolbuszewskiego w: *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*. Wrocław 1985.

¹⁶ Odwołuję się do rozróżnienia „autonomiczności” i „nieautonomiczności” tekstu, tak jak to przedstawia A. Wilkoń w: *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*. Kraków 2002, s. 36—37.

wszakże zdecydowanie odmiennego sfunkcjonalizowania w tekście poetyckim. Nawet jeśli tekst taki wspomnianą ceremonialność presuponuje, jak np. tytułowe *In memoriam* w wykonaniu Herberta.

Podobne sytuacyjne odesłania spotkamy w tytułach i dedykacjach wielu utworów konstytuujących swoiste „stowarzyszenie umarłych poetów”. Wymieńmy *Pożegnanie Zbigniewa Herberta* Adama Zagajewskiego, *Pamięci K.I. Gałczyńskiego* Władysława Broniewskiego czy temuż samemu „poecie grecko-cygańskiemu” dedykowane *Na odejście poety* Tadeusza Różewicza. Apelatywność tych wierszy, inaczej niż w przypadku wygłaszania jakiegokolwiek, przywiązanej do czasu i miejsca, *laudatio funebris* nie współuczestniczy w składaniu adresata wypowiedzi do grobu. Natomiast styl i sens „mowy pogrzebowej” w nich nie zmieniają faktu zbliżania się chwili, która jest już poza słowem:

Składamy Lechonia do grobu. [...] Leszku kochany, żegnam cię.
Mam tu zawiniątko z ziemią z Polski, spod Warszawy. Rzucam ci tę ziemię, pod nią będzie ci lżej.¹⁷

Tak 16 czerwca 1956 roku zakończył swą mowę nad grobem poety Kazimierz Wierzyński. Pozostał biograficzny dokument świadczący jednakowo o losie jego nadawcy i odbiorcy. Dla odmiany przeczytajmy zakończenie wiersza *Jan Lechoń* Antoniego Słonimskiego:

[...]
O jakże mogłeś skokiem szalonym
W newyorskich ulic runąć kaniony,
Ty staromiejski — Z czterdziestu pięter!
Lotem podniebnym, o jakżeś mógł
Tak trzasnąć głową w newyorski bruk,
Jak pięścią gniewną.

Rozpoznajemy, rzecz jasna, konwencję „mowy pogrzebowej” fundowaną na apostrofie, ale jednocześnie słyszymy ją już wyłącznie jako

¹⁷ Cyt. za: P. Wilczek: „Leszku kochany, żegnam Cię”. Mowa Kazimierza Wierzyńskiego nad grobem Jana Lechonia w świetle dzieł literackich, dokumentów i wspomnień. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 119.

spoiwo komunikacji poetyckiej, oddalonej od wszelkiego ceremoniału. Bezceremonialnie też obchodzi się ten wiersz z adresatem. Dysonansowe zestawienie w środku strofy: „Ty staromiejski — Z czterdziestu pięter!”, czytane także na tle wcześniejszych, nostalgicznych partii tekstu, przypomina wręcz, zwłaszcza za sprawą interpunkcyjnej gry pauzy i wykrzyknika, o kabaretowych tradycjach Skamandra. Ironiczne napięcie sprowadza tragizm zdarzenia, o którym mowa, do przynależnej mu pozycji kontekstu, ustanawiając jednocześnie warunki żywiołowej, przyjacielskiej i bezpośredniej komunikacji — pełnej szczerej złości, wyrzutów i pokpiwania z niestosowności czynu Ty lirycznego. Zaprzeczona laudacja Słonimskiego nie pozwala zamienić wiersza w „tekst-kryptę”, a jego adresata — w zwłoki. Z podobnych przesłanek wychodzi Czesław Miłosz w otwarciu „poetyckiego listu” *Do Czechowicza*:

Możliwe, że umarli nie potrzebują raportów z ziemi i co
działo się później oglądają w symbolu.

Ja jednak zakładam u ciebie niejaki zainteresowanie, przynajmniej
twoim dalszym pobytom wśród żywych.

[...]

Na dobrą sprawę konwencje poezji żałobnej w tekstach współczesnych, operujących apostrofą, służą niemal wyłącznie przekazaniu, już na poziomie odbioru dzieła, wiedzy o kierowaniu komunikacji w stronę nieżyjącego adresata. Ale samo już wywołanie Ty w świecie wiersza zawiesza, i to na zawsze, w tym właśnie świecie, sens żałoby, jako że razem z ustanowieniem kontaktu usunięta została jej przyczyna: nieobecność, strata.

Adresat „przedstawiony” w omawianej grupie tekstów, zogniskowanych — jak widzieliśmy — w swej intencji wokół kwestii imienia i twarzy, zmusza do rozpatrywania jego uwikłań w relację między „osobą empiryczną” a „strategią tekstową”. Wyznaczanie obrazu Ty lirycznego odbywać się musi w omawianych przypadkach pod presją danych biograficznych bądź z doskwierającą świadomością ich braku. Przypomnijmy chociażby kłopoty interpretatorów z *Rozłączeniem* Słowackiego. Mimo wszystko stoimy wobec pytania: jak możliwe jest ustalenie tożsamości bądź nietożsamości Ty w utworze

poetyckim? Jedną z prób odpowiedzi może być hipoteza Jana Józefa Lipskiego:

Im bardziej podmiot liryczny odległy jest od autora, tym mniej istotne są dla zinterpretowania *ty* lirycznego dane biograficzne, tym bardziej autonomiczne są czynniki konstytuujące *ty* liryczne. Im bardziej zbliżają się do siebie podmiot liryczny i autor, tym przydatniejsze stają się wskazówki interpretacyjne natury biograficznej.¹⁸

Lipskiemu nie chodzi tu, rzecz jasna, o uznanie przezeń za „wulgaryzujące”, utożsamienie „*ty* utworu” z konkretną — empiryczną osobą, ale o „stwierdzenie daleko posuniętej analogii” między sytuacją przedstawioną i sytuacją biograficzną. Nieuchronnie wkraczamy zatem w obszar autobiografii i w konsekwencji stajemy wobec problemu sprowadzenia wymiaru adresata do postaci, która może się zmieścić w granicach podmiotowego świata. Jednak w perspektywie wyznaczonej w prowadzonych tu poszukiwaniach, a zawartej w formule „świat jako Ty”, przydatne będzie raczej zrywanie relacji „nazwa oznaczająca autora” — „nazwa Ty”. W przypadku zwrotów do postaci zmarłych właściwy, ocalający sens ich wywołania i późniejszego trwania w przestrzeni światów możliwych ujawnia się wręcz dopiero wskutek specyficznie literackiego wyzwolenia się Ty z pierwotnej więzi z Ja, które zostaje na swój sposób ponownie opuszczone. Tym razem jednak, w odróżnieniu od bolesnego rozstania z kochaną osobą w chwili jej śmierci, jej odejście — usamodzielnienie w realności duchowej zaświadcza o udanym, szczęśliwym wyprowadzeniu Ty lirycznego z nieistnienia. Druga utrata, nawet z punktu widzenia podmiotu, jest świadectwem ocalenia możliwego dzięki wykorzystaniu siły komunikacji poetyckiej do naprawienia błędu Orfeusza, kiedy to jego woła nawiązania zmysłowego kontaktu z powracającą do świata Eurydyką skazała ją na pozostanie w Hadesie. Z perspektywy adresata zatem przytrzymanie go w horyzoncie autobiografii podmiotu okazuje się zawsze zgubne. Sprawdzają się tu sądy, które Paul Valéry w ogóle odniósł do jakości dzieła poetyckiego, które, by prawdziwie zaistnieć, wymaga od swego stwórcy „zatarcia własnych śladów”:

¹⁸ J.J. Lipski: *Biografia a interpretacja*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1: *Młoda Polska*. Red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki. Warszawa 1965, s. 189—190.

To, co nazywam Doskonałością — pisał Valéry — usuwa na bok osobę autora; i przez to musi budzić jakieś echa mistyczne — podobnie jak wszelkie dążenie, którego kres świadomie umieszcza się w nieskończoności.¹⁹

Los adresata został zatem zawieszony między horyzontem autobiografii podmiotu a „zatarciem” prowadzących do niej śladów. Pomocny w analizie konsekwencji tych dwu przebiegów dzieła, w odczytywaniu interesującej nas figury Ty lirycznego, może być powrót do przemyśleń Paula De Mana. Jego zdaniem: „[...] zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją”²⁰. Od-twarzanie (*defacement*) poprzez autobiografię, „przywracającą śmiertelność”, jest więc równoznaczne z „pozbawianiem twarzy i kształtu dokładnie w takiej samej mierze”, w jakim ta sama autobiografia je przywraca. Paul De Man kończy esej zdaniem oznaczającym punkt, z którego chciałbym dopiero wyjść do dalszych rozważań: „Autobiografia ukrywa bowiem to od-twarzanie, które sama powoduje”²¹. Zdanie to ujawnia dwa przeciwstawne w istocie dążenia, które spotykają się także w obserwowanych przez nas komunikacjach lirycznych. Z jednej strony mamy do czynienia w tekście literackim z „maskowaniem”, które jest ukrywaniem jego własnych zabiegów, odkształcających przywoływany przedmiot: tekst ukrywa to, co sam powoduje. Z drugiej strony możemy dojrzeć schowane pod „maską tekstu”, ale z nią bynajmniej nie tożsame, rozproszone strzępy, drobiny, „okruchy” tego, co jest przywoływane. I to wbrew pozorom nie scalająca „maska”, ale deformacja oblicza jako ukryty, uboczny i nie chciany efekt autobiografii, określająca jej figuratywny byt, ocala z niej to, co uległo lub poddane zostało „od-twarzaniu”. Paradoksalnie więc przywoływany byt, jeśli zostaje zachowany, to nie dzięki „nadawaniu mu oblicza” (maskowaniu), lecz dzięki aktom jego pozbawiania, które jednak zawsze jest niedokończone. Byt, trzymający się w ten sposób istnienia, staje się podatny na nieskończone już odbiorcze zwielokrotnianie, wytrzymując niezliczone próby odtwarzania.

¹⁹ P. Valéry: *Hymny duchowne*. Tłum. A. Frybesowa. W: Idem: *Estetyka słowa*. Tłum. D. Eska, A. Frybesowa. Warszawa 1971, s. 234.

²⁰ P. De Man: *Autobiografia...*, s. 118.

²¹ Ibidem, s. 124.

Przyzwolenie na istnienie w kształtach wytartych, szczątkowych i zdeformowanych (jak np. „twarz wody i ziemi”) staje się więc wehikułem nieśmiertelności. Związanie z autobiografią natomiast, która zajmuje się formowaniem przeszłości, naznaczone jest bezwzględnie śmiercią, oszukiwaną co najwyżej obrzędowym pochodem masek. Prześledźmy te rozbieżności w lekturze wiersza Władysława Broniewskiego pt. *Firanka*:

Otworzyłem okno, a firanka
pofrunęła ku mnie,
jak Anka
w trumnie.

Biała firanka, błękitne zasłony,
zasześciło...
O! pokaż mi się od tamtej strony!
Jesteś? Jak miło!...

Jak miło... jak miło... jak strasznie,
moja miła...
Ja już chyba nie zasnę...
Firanka?... Czy tyś tu była?

Każdorazowe związanie imienia adresatki z „nazwą oznaczającą autora”, doświadczonego tragedią śmierci ukochanej córki, prowadzi niemal wyłącznie do jej ponownego uśmiercania. Skłania do pytań o genezę, o daty stłaczające życie pomiędzy w nimi w niepozorny dywiz, wreszcie o rozmaite analogie sytuacyjne czy problematyzowany mimetycznie sposób portretowania zmarłej. Tymczasem sam wiersz otwiera świadomie komunikację niewrażliwą na daty, utrwalającą kontakt, przywracający świat wokół Ty, co skutkuje wręcz oddaleniem żałobnego lamentu. Zaznaczmy od razu, że wiele pozostałych wierszy cyklu trenologicznego *Anka*, zwłaszcza tych, które opisują tytułową bohaterkę w trzeciej osobie, podejmuje wiernie zasadnicze motywy poezji żałobnej (*laudes, luctus, consolatio*). Jednak w *Firance*, co ciekawe, wraz z możliwym zjawieniem się Ty znikają, nawet podążające zazwyczaj za obrazem „trumny”, konwencjonalne afekty, takie jak: rozpacz, smutek, żal, zwątpienie. Zwróćmy uwagę, że w antynomicznym napięciu między „strasznie” a „miło” już nawet statystycznie triumfuje to drugie odczucie. Najważniejszym jednak miejscem struk-

tury tekstu jest dominująca w niej poliptotoniczna powtarzalność słowa tytułowego. Jej funkcja ujawnia się w pełni w trzecim wersie, po anagramatycznym zdekomponowaniu brzmienia tytułu do imienia adresatki: *fir-Anka*. Jej imię, odczytywane jako forma należąca do porządku autobiografii podmiotu, „przywraca śmiertelność”. Z kolei deformacja imienia, wprowadzona w słowie „firanka”, jest typowym wehikułem otwierającym „komunikację możliwe”, w tym wypadku wystawiające adresatce świadectwo ocalenia. Ożywczy gest poetycki uruchamia wędrówkę sensów, wędrówkę, która gubi trop autobiografii jako punktu odniesienia. Ty liryczne, wymykając się spod formotwórczej władzy kontekstu biograficznego, unika w ten sposób znieruchomienia na wieki w kształtach „portretu trumiennego”. Współczesne skojarzenie malarskie każe raczej myśleć o analogii poetyckich fragmentacji adresata-zmarłego do portretów malowanych po śmierci przyjaciół przez Francisa Bacona, ściślej: do sensu, jaki w Baconowskiej „fizjonomii straty” wyczytał Marek Bieńczyk, dostrzegając:

[...] twarze, które w kolejnych metamorfozach oddalają się od siebie, od zjawiska bycia twarzą, i podchodzą pod granice swego zaprzeczenia; zbliżają się do swego kresu już nie stężeniem rysów, ich kamiennością, lecz rozwirowaniem, grymasem i wykrzywieniem tak gwałtownym, tak niekiedy dynamicznym, że zanikają nie tylko rysy, lecz, zdawałoby się, całe kontury — i wraz z nimi pojęcie twarzy, i wraz z nią pojęcie osoby. Ale mimo deformacji posuniętej tak daleko, jak tylko można sobie wyobrazić [...], twarz pozostaje po tej stronie, zawieszona na krawędzi istnienia, wciąż istnienia [...].²²

„Sylabizuję ciało twoje...”

Wydany w 1970 roku tom wierszy Anny Kamieńskiej pt. *Biały rękopis* został przez autorkę zadedykowany: „Pamięci Jana Śpiewaka” — męża, zmarłego 22 grudnia 1967 roku. Śpiewak, poeta i tłumacz, znany był także jako antologista oraz autor wspomnień poświęconych

²² M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdują straty*. Warszawa 1998, s. 25—26.

m.in. twórcom z kręgu Czechowicza. Jerzy Kwiatkowski uznał *Biały rękopis* za „jedno z najważniejszych wydarzeń w poezji polskiej ostatnich kilku lat”. Sąd ten — z naszej, dzisiejszej perspektywy — należy podtrzymać. Aktualne też pozostaje inne zdanie znakomitego recenzenta o książce Kamieńskiej:

Okazało się, że wydarzeniem stać się również może poezja wynikła z cierpienia powszechnie zrozumiałego, u którego podłoża leży — prosta, zwyczajna, rozpalona do białości — miłość.²³

Zdarzenia poprzedzające powstanie cyklu, który przywodzi odległe w czasie wysiłki Petrarki czynione w sonetach do Laury „umarłej”, tak wspomina ks. Jan Twardowski:

Kiedy Jan Śpiewak śmiertelnie zachorował, kilkakrotnie byłem u niego w szpitalu. Zawsze zastawałem tam Annę czuwającą przy mężu. Pograżona w cierpieniu, wydawała się nikogo nie dostrzegać.²⁴

Ona sama pozostawiła świadectwo swej żałoby i udręki w zapiskach *Notatnika*:

Kłamstwem są wszelkie słowa wobec śmierci, bo kłamstwem są wszelkie nadzieje. Słowa to daremne nadzieje. [...] Rozpamiętuję słowa jego majaczeń, jakby mogły nabrać teraz nowego znaczenia. Jakby każde słowo było przesłaniem. [...] Każdy nowy dzień, każdy oddech jest zdradą. Powinnam była spłonąć na tym stosie, jak dawne wdowy.²⁵

Przeczytajmy na tle tych bezpośrednich wyznań, zanotowanych tuż po śmierci męża, wiersz otwierający dedykowany mu tom:

To jeszcze szczęście
iść wierszami twoich myśli
odgarniać włosy znad czoła
mojego czoła twojego
i oczy otwarte moje oczy twoje

²³ J. Kwiatkowski: *Poezja białego cierpienia*. [1973]. W: Idem: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Kraków 1995, s. 365—366.

²⁴ Ks. J. Twardowski: *Światło w ciemności*. W: A. Kamieńska: *Jasność w środku nocy*. Warszawa 2001, s. 404—405.

²⁵ A. Kamieńska: *Notatnik 1965—1972*. Poznań 1982, s. 35—38.

podnosić w błękit lata
jesteś samotny jestem
i patrzysz w niebo patrzę
odlatujące
stół stoi przy oknie
lipa nam sypie pył na rękopisy
zbieram je teraz
spóźniona pszczoła
po spóźnione miody
każda litera szykuje się do odlotu
każda skrzydełka czyści
patrzysz zdziwiony
myślałem umrzeć to znaczy
nie móc kochać ciebie
leczę do twych rąk
czarno-białe litery
i każdy błąd
każdy opuszczony znaczek pisma
zaprasza cię do tańca
do istnienia

Przypomnijmy raz jeszcze zapisane przed powstaniem tego wiersza, wyzbyte nadziei zdanie z *Notatnika*: „Kłamstwem są wszelkie słowa wobec śmierci”. Gdzie zatem, w jakiej relacji do prawdy i kłamstwa, umieścić słowa wiersza wypowiedziane niewątpliwie „wobec śmierci”? W jego tekście przestrzeń, w której możliwa staje się komunikacja ze zmarłym, wypełnia się, w miejsce odsuwanych znaków rozpaczy i lamentu, znakami w stosunku do nich zdecydowanie przeciwnymi. Pomiędzy kłamrą pierwszego i ostatniego wersu, wyznaczoną pojęciami „szczęścia” oraz „istnienia”, „błękit lata” wydobywa pogodne aspekty obecnej w utworze symboliki, wiążącej jednakowoż ściśle sens miłości z twórczością poetycką. I tak, np. łańcuch znaczeniowy „lipa” = „pszczoła” = „miody” funkcjonuje w tym kontekście co najmniej dwójako. Odniesienia symboliczne prowadzą więc do „lipy”, która przynależy w środkowoeuropejskich zwyczajach ludowych zakochanym, towarzyszy zaślubinom, a w mitologii germańskiej wprost podporządkowana jest bogini miłości i płodności²⁶. Z „pszczołą”

²⁶ Zob. M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Tłum. R. Wojnakowski. Kraków 1994, s. 217.

w wielu tradycjach wiąże się idea twórczego trudu i bogactwa, objawiania Słowa. „Przecież mówią nam poeci — czytamy w *Ionie* Platona — że z miódopłynnych źródeł i po jakieś ogrodach muz i dolinach zbierają pieśni i przynoszą je nam, jak pszczoły; i oni też tak latają”²⁷. „Miód” z kolei, co dla nas istotne, „symbolizował odrodzenie bądź zmianę osobowości wskutek inicjacji”²⁸. Obdarzony własnościami mistycznymi był też używany podczas libacji za zmarłych²⁹. Rzecz jasna, w wierszu Kamieńskiej omawiane zestawienie symboli stanowi aluzję do lipy czarnoleskiej, która — jak odnotował Mickiewicz — „tyle rymów natchnęła”. Mocno wskazuje ona zatem perspektywę twórczego spotkania, obecną w peryfrastycznym zastąpieniu porządkowanych „rękopisów” zmarłego określeniem „spóźnione miody”. Poezja („wiersze twoich myśli”) zaprzecza kresowi miłości wraz ze śmiercią jednego z kochanków. Inspiruje i umożliwia komunikację postrzeganą także przez pryzmat doznań niemal erotycznych, co akcentuje dwuwiers:

każdy opuszczony znaczek pisma
zaprasza cię do tańca

Wypełnianie pustego miejsca w akcie czytania / pisania przekracza wymiar zwykłej redakcji tekstu. Przynosi zmysłową radość kontaktu opisywanego przez analogię do „tańca”. Nie ma wątpliwości, co podkreśla zresztą puenta („do istnienia”), że chodzi tu o taniec radosny symbolizujący życie i złączenie partnerów, identyfikowany z wyrażaniem namiętności. Jest to jednocześnie taniec stający w opozycji do narzucającego się za sprawą kontekstu „tańca śmierci”. Taniec, który zostaje utożsamiony z twórczością, polegającą, tak jak i on, na kreacji poprzez rytm. W innym z wierszy cyklu spotkamy podobne migotanie sensów między „zmysłowym” a „tekstowym”:

²⁷ Platon: *Hippiasz Mniejszy. Hippiasz Większy. Ion*. Tłum. W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 162. O bogatej symbolice miodu i pszczoły zob. więcej w: M. Tousseint-Samat: *Historia naturalna i moralna jedzenia*. Tłum. A.B. Matusiak, M. Ochab. Warszawa 2002, s. 18–37. Autorka wskazuje m.in. na hebrajskie określenie pszczoły słowem *dbure*, zawierającym rdzeń *db*, oznaczający ‘słowo’.

²⁸ J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2000, s. 258.

²⁹ Podaje to W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 696.

Iść podcieniami twoich myśli
 czuć na wargach ciężar słów
 [...]

Utwór otwarty frazą „Nie bój się dotknięcia słowa” przynosi pełną wręcz realizację erotyzmu, utożsamionego z komunikacją poetycką, ponawiającą przy tym miłosny akt przysięgi: „nie umykaj warg od pocałunku słowa”, „ramionami słów obejmujemy się”, „ciasno spleceni małżeńskim słowa uściskiem”. W ten oto sposób w splocie słowno-cieleśnym podmiot wiersza odnajduje drogę do Ty lirycznego, którego ślad, paradoksalnie, najpełniej odcisnął się w „opuszczonym znaczku pisma”, a więc w miejscu pustym, zdeformowanym i niekompletnym (w nieobecny), ale także domagającym się rozumienia jako „pismo opuszczone”, czyli „pozostawione” (obecne). Jednocześnie miejsce, w którym Ja spotyka Ty, staje się — zgodnie z wezwaniem kończącym pierwszy wiersz cyklu — punktem przemieszczenia Ty w wymiar nowego istnienia, fantazmatycznego odrodzenia uwolnionego od autobiograficznej, śmiertelnej dedykacji.

Presja autobiografii podsuwa kolejne iluzje „twarzy”, które zjawiają się wraz z fotografią:

Wszystkie fotografie nadlatują
 biją się na uśmiechy
 oczy usta ręce
 obracają się ukazują
 roztaczają kłamstwa
 fałszerstwa wymyślne tym gorsze
 że ubrane w pozory prawdopodobieństwa
 udają że mrugają oczami
 że uśmiechają się
 mówią dają
 obracają się wokół osi
 dobijają się do oczu jak ćmy
 to nie ty jesteś
 nie ty

Przywołajmy niezwykle przydatną w tym miejscu refleksję Rolanda Barthes’a:

Zdjęcie, tak podobne, że usiłuje się je ożywić (zaciekłość, aby uczynić żywym może być tylko zaprzeczeniem mitycznym przerażenia śmiercią) — jest jak teatr pierwotny, jak Żywy Obraz, uosobieniem nieruchomej i pomalowanej twarzy, pod jaką kryją się dla nas umarli.³⁰

Fotografia zrównana zostaje zatem z maską, „przydawaniem oblicza”, domagającym się zaprzeczenia: „to nie ty”. „Fotografie umierają”, stwierdza wprost Anna Kamieńska w *Notatniku*, „oddają już tylko schemat twarzy, nie jej prawdę”³¹. Barthes zapisuje „noemat” Fotografii jako „to-co-było”. Ale prawdziwa „twarz” Ty, poszukiwana w cytowanym wierszu, znajduje się już poza „żałobnym znieruchomieniem” i „schematem twarzy” właściwym dla zdjęcia, stanowiącego w formule autora *Uwag o fotografii*, potwierdzonej dla nas doświadczeniem poetyckim Kamieńskiej, „mikrodoświadczeniem śmierci”. Komunikacja liryczna umożliwia natomiast teraźniejsze „stawanie się Ty”, otwierane, tak jak to obserwowaliśmy już w przypadku wierszy innych poetów, dzięki literackiemu naruszeniu fotograficznie „nienaruszalnej” formy imienia bądź oblicza. Ukazuje to np. nawrotowa konstrukcja kolejnego z tekstów *Białego rękopisu*: „sypnął śnieg” = „to ty dobijałeś się do okien”, „prysły liście” = „to ty zdumiewałeś się”, „lunęły deszcze” = „to ty szeptałeś”. Kluczowym jednak mechanizmem odzyskiwania Ty jest tekstowa organizacja kontaktu precyzyjnie ujęta przez *incipit* wiersza *Sylabizuję ciało twoje na księdze ziemi i nieba...* Jak zauważył Jerzy Kwiatkowski, tom Kamieńskiej „stanowi jak gdyby próbę zatrzymania w słowie, ocalenia przez słowo — realnego ludzkiego istnienia, które zostało przerwane”³². Dodajmy, że cały cykl jest zapisem „poszukiwania umarłego”, które ujawnia w poezji potrzebę wysiłku aktualizującego krok Orfeusza. Mityczne zejście pierwszego poety do królestwa podziemi wraz z nieodłączną lirą i magia pieśni, która pozwoliła mu wyprowadzić Eurydykę do krainy żywych, wydają się pierwowzorem dla wszystkich niepokodzonych ze śmiercią nawoływań do adresata-umarłego.

W Orfeuszu możemy — jak ujął to autor studium *La Voix d'Orphée*, Jean-Michel Maulpoix — „odnaleźć scenariusz doświadczenia,

³⁰ R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 55.

³¹ A. Kamieńska: *Notatnik...*, s. 146.

³² J. Kwiatkowski: *Poezja białego cierpienia...*, s. 366.

które w głównych zarysach wydaje się przykładem szczególnej gry, jaką poezja ustanawia między życiem i śmiercią, ciszą i głosem, samotnością i tworzeniem związku”³³. Wpisana między te antynomie „poezja drugiej osoby” nawiązuje do wizerunku Orfeusza jako „pośrednika między widzialnym i niewidzialnym światem”, utrwalonego m.in. przez przedstawienie go ze zwierciadłem w dłoni (wymieniane m.in. przez Janusza Pelca w rozprawie *Dorównać Orfeuszowi*³⁴). Oddaliśmy się więc od popularnej, introwertycznej lektury mitu, wskazującej na „eksplorację piekieł” przez tych współczesnych Orfeuszy, których twórczość m.in. Zbigniew Bieńkowski wiąże z tzw. czarnym skrzydłem współczesnej literatury. Ci bowiem: „[...] schodzą do piekieł, bo tam widzą spełnienie swojego losu, bo tam w podziemiach człowieczeństwa zmagają się z najbardziej bezwzględny[m] ze światów, z sobą”³⁵. Poszukujemy tu raczej świadomych swej mocy *the Orphic voices*, głosów

³³ J.-M. Maupoux: *La Voix d'Orphée*. Paris 1989. Cyt. według zmodyfikowanej przez autora reedycji. Zob. Idem: *Du lyrisme*. Paris 2000, s. 291–292: *de retrouver le scénario d'une expérience qui, dans ses grandes lignes, paraît exemplaire du jeu particulier que la poésie établit entre vivre et mourir, le silence et la voix, la solitude et la mise en relation*.

³⁴ J. Pelc: *Dorównać Orfeuszowi*. W: Idem: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984, s. 379–437. Zob. także o Orfeuszu Kochanowskiego w: K. Ziembka: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji*. Warszawa 1994, oraz w szkicu P. Wilczka: *Dialog masek. „Treny” Jana Kochanowskiego jako poemat polifoniczny*. W: Idem: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001, s. 24–26. Niezwykle bogatą, wieloaspektową prezentację obecności mitu orfickiego w literaturze polskiej i francuskiej XIX wieku, zwłaszcza u Słowackiego i Nerval, zob. w książce M. Siwiec: *Orfeusz romantyków*. Kraków 2002. Jeden z aspektów mitu orfickiego wykorzystał S. Sterna-Wachowiak, omawiając wiersze poetów debiutujących na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (m.in. A. Jurewicz, B. Maja, D. Opolskiego, T. Żukowskiego): „Metaforą poezji — pisał — może okazać się zdekapitowany Orfeusz”. Zob. Idem: *Głowa Orfeusza*. Warszawa 1984, s. 93–94. Nawiązanie do motywu Orfeusza i Eurydyki w poezji A. Wata przedstawia w kategoriach autobiograficznych („transpozycja losów poety i jego małżonki”) A. Dzidek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 93. Na utożsamienie bohatera literackiego z Orfeuszem w poezji Wata wskazuje natomiast J. Olejniczak: *W-Tajemniczenie — Aleksander Wat*. Katowice 1999, s. 146.

³⁵ Z. Bieńkowski: *Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej*. Warszawa 1960, s. 48. Z kolei J. Wittlin pisał, że „Piekło dzisiejszych Orfeuszów [...] to ziemia zamieszkiwana przez żyjących ludzi”. Zob. Idem: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 382.

odnalezionych przez Elizabeth Sewell³⁶ m.in. w dokonaniach Szekspira, Goethego czy Rilkego. Dorównać Orfeuszowi, w przypadku interesujących nas wierszy, to ponowić mityczne doświadczenie przypieczętowujące fatalny związek miłości i śmierci. To jednocześnie wyzwanie z gruntu poetyckie, odnoszące się do chwili, kiedy Orfeuszowa „pieśń zaskakuje i zawiesza śmierć” (*surprend et suspend la mort*)³⁷. Wybór kierunku Orfejskiego jest zatem — jak chce Norwid w *Rzeczy o wolności słowa* — przypomnieniem, jak „bywało za czasów prawdziwie wieszczych”, przypomnieniem, którego sens zawarty został w poematowej deklaracji: „co zmarłe? — uczczę! co kona? — ożywię!” Nawiązywanie do tego „mitycznego źródła poezji” jest — jak pisał Hugo Friedrich przy okazji komentowania twórczości Mallarmégo — nawiązywaniem „do samej istoty śpiewu, w którym poezja i myślenie, wiedza i tajemnica stają się jednym”³⁸. Anna Kamińska świadomie podąża śladem znakomitego i nieszczęśliwego lirnika z Tracji, śpiewem poruszającego nawet kamienie i drzewa:

[...]
 a teraz cóż mam z tobą
 sztukę czynić czynić mit
 więc ciebie tak własnego
 jak ciała rękę odrąbać
 uczynić rzecz
 zimną jak cyfra
 wyabstrahowaną z oddechu
 cóż z tego jeśli i wymowną
 zamienić ciebie w Orfeusza kabotyna
 to zbrodnia
 kto tu pozamieniał rolę

Wiersz budują przede wszystkim dwa ironiczne gesty. Pierwszym jest wizja możliwego „zastępstwa imienia” (antonomazji) celem wydobycia postaci Ty lirycznego z nieistnienia, wzięta od razu w nawias, podważona zrównaniem działań Orfeusza z kabotyńskim komedian-

³⁶ E. Sewell: *The Orphic Voice: Poetry and Natural History*. London 1961.

³⁷ J.-M. Maulpoix: *La Voix...*, s. 317.

³⁸ H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki*. [1956]. Tłum. E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 194.

ctwem, grą tanich efektów. Przypomina się wers Kochanowskiego: „skaczą lasy, gdy Orfeus skrzypie”. Sugestia mitycznego imienia momentalnie jednak uprzytamnia, już autoironicznie, mimowolnie odnalezienie się podmiotu w położeniu, które dla niego samego — w racjonalnej ocenie — trąci sztuczną i efekciarstwem. Narzucona partnerom komunikacji poetyckiej, wbrew porządkowi mitu, zamiana ról sprawia, że to Eurydyka, która „jest tylko ciszą, tak jak Orfeusz tylko głosem” (*Eurydice n'est que silence quand Orphée n'est que voix*)³⁹, musi przemówić, by „sztukę czynić”. Albo — uciec się do magii, przez której pryzmat można — jak pisze Anna Opacka — czytać wręcz cały cykl: „Tytuł zbioru *Biały rękopis* jest niewątpliwie aluzją liryczną do białej magii, czyli rytuału przywoływania ducha zmarłej osoby przez miłość”⁴⁰. Opacka analizuje sekwencję aktów mowy, które określa mianem „zaklęć daremnych”:

Ulałabym ci wina
nakruszyła chleba
abyś powrócił
słowa bym ci ułamała
i snu bym ci uchyliła
i krwi bym ci utoczyła
i sypnęła ziaren pszenicy
i czarnej soczewicy
i krąg zakreśliła na ziemi
i zapaliła zioła na ofiarę
i dymem oddech bym syciła
i w lustrze o północy czuwała
i krzychałabym twoje imię
w studnię głęboką
abyś się w sobie obrócił
abyś wrócił
na chwilę

³⁹ J.-M. Maulpoix: *La Voix...*, s. 301. W perspektywie „ironii egzystencjalnej” odczytuje orfickie motywy w wierszu Herberta Arijon A. Van Nieukerken w: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 190—191.

⁴⁰ A. Opacka: *Zaklęcia daremne*. Anna Kamieńska: „Ulałabym ci wina...”. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Seria 2. Red. W. Wójcik przy współudziale D. Opackiej-Walasek. Katowice 2000, s. 117.

Wiersz, jak demonstruje badaczka, przywołujący „bardzo utarte w kulturowej świadomości zwroty z różnych obszarów *sacrum*, magii, guseł i ludowych wierzeń”, wiernie podąża tropem wyobrażeń o obzędzie nekromancji:

Rozpocynało go odłamanie kawałka chleba i nalanie kilku kropel wina do kielicha osoby, którą się wzywało. Kadzidło wrzucone do ognia [...] miało za zadanie wzmocnienie maga, ale oznaczało też przywoływanie ducha. Ważnym i koniecznym elementem zaklęcia było wezwanie trzykrotne „podniesionym głosem” ducha [...].⁴¹

Autorka cytowanej interpretacji podkreśla funkcję niedokonanego trybu warunkowego wypowiedzi podmiotu, który zaświadcza, jej zdaniem, o „daremności zaklęć”, „rozpaczliwej bezradności wobec niewiary w skuteczność magicznego gestu, gdy już nic, poza magią, do wyboru nie pozostało”⁴². Omawiany wiersz tym bardziej jednak, w moim przekonaniu, uwydatnia skuteczne na swój sposób przywołania Ty z krainy zmarłych obecne w serii wszystkich pozostałych, zgromadzonych w tomie aktów komunikacji lirycznej, układających się jako całość w swoiste „misterium orfickie”. Białą magią jest więc także działanie poetyckie, użycie „głosu Orfeusza”:

Sylabizuję ciało twoje na księżde ziemi i nieba
twarz lepię z gliny nocy
po omacku ociemniałymi rękami
szukam w snu obszarach
tam mijam wiosny i jesienie
przepływam wody
przedzieram się przez wnętrza dawnych domów
aż nagle wchodzę odnajduję
rozświetlone od środka jak lampa
rzucam się w jego blask jak w morze
i budzę się gwałtownie
z pustymi rękami

Mamy tu odnalezienie i utratę, dodajmy: ponowną utratę, jakiej doświadczył wcześniej Orfeusz „umęczony i na sercu chory” (Słowacki), kiedy, prowadząc już żonę do krainy żywych, złamał boski zakaz

⁴¹ Ibidem, s. 119.

⁴² Ibidem, s. 122–123.

oglądania się za siebie. Ale jednocześnie pozostaje już na zawsze po tym doświadczeniu określone Ty, napelniające się istnieniem w poetyckich światach możliwych, skutecznie uprzednio wywołane. Eurydyka, a może tylko jej widziadło (pozór — *phasma*) — jak sądzą uczestnicy Platonskiej *Uczty* — zniknęła jak „rozwiany dym” (Wergiliusz). Każdorazowo również znika fantazmatyczny adresat wiersza, w perspektywie świata doświadczeń podmiotu lirycznego, zwłaszcza w sytuacji jego powrotu do porządku autobiografii („budzę się gwałtownie z pustymi rękami”), która jest klasycznym „spojrzeniem za siebie”. A jak zauważa Roland Barthes, „nie można pisać, nie odbywając żałoby po własnej »powadze« (wciąż mit Orfeusza — nie odwracać się)”⁴³. Wiersze Kamińskiej skierowane do Ty — zmarłego męża, utrwalają zatem chwile kontaktu wyrwane z czasu żałoby (odbytej przed i obecnej po), czasu napierającego oczywiście na te komunikacje, aż do granic ich wytrzymałości, z pola kontekstu. Sama poetka nazywa zresztą *Biały rękopis* „spóźnionym poemacikiem o miłości”, odcinając się jednoznacznie od ułatwień przewidywanych — jak się zdaje — żałobnych kwalifikacji gatunkowych tomu: „to nie *Treny*, nie *slzy* — to pieśń miłosna i lzy miłości”⁴⁴. Jeśli z oczywistych powodów usłyszymy w tej pieśni ton skargi, to ze świadomością, że i w niej, jak w „skargach Orfeusza” — co podkreślał Foucault — „pobrzmiewa chwała, że widział, krócej niż chwilę, nieuchwytną twarz, gdy się odwracała i wchodziła w noc”⁴⁵.

Widziana w takim aspekcie czynność otwierająca wiersz: „Sylabizuję ciało twoje [...]”, demonstrowa po raz kolejny, w przypadku nowoczesnej poezji, przewagę synekdochicznej wręcz fragmentacji (tu: sylaba po sylabie) w docieraniu do prawdziwej „twarzy” zmarłego, a nawet tylko do „obietnicy oblicza” (Foucault), nad formującą iluzję gotowością maski, zawsze „pośmiertnej”. Sens mówienia-działania: „Sylabizuję...”, wprowadza nas też w porządek głosu i twórczości, co po rozwinięciu w „sylabizuję ciało twoje” oddaje temu porządkowi we władanie „odrobinę rzeczywistości”. Tę „odrobinę”, w której, jak pisze Anna Kamińska:

⁴³ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 151.

⁴⁴ A. Kamińska: *Notatnik...*, s. 142 i 148.

⁴⁵ M. Foucault: *Mysł zewnętrzna*. Tłum. B. Banasiak. W: Idem: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999, s. 190.

[...]

ciasno spleceni małżeńskim uściskiem
nie pomrzemy

Jest to rzeczywistość, która niczego nie naśladuje, lecz wypełnia sobą „opuszczony znaczek pisma” i „zaprasza cię do istnienia”. Nazywamy ją „liryzmem”, który to — jak zapisał Jean-Michel Maulpoix — w studium zainspirowanym „śpiewem” Orfeusza: „[...] rodzi się w zderzeniu miłości i śmierci, gdy nieukojonny poeta wychodzi z Piekła”⁴⁶.

Poetyckość wobec doświadczenia straty

Śmierć — jak chce zatem Maulpoix — wydobywa w świecie „liryzm”, utożsamiony z głosem poety, używanym w nadziei jej przekroczenia, przywołania i wskrzeszenia tych, których między żywymi już nie ma. „Byt języka — pisze Foucault — to zabójcze zapomnienie Orfeusza, oczekiwanie spętanego Odyseusza”⁴⁷. „Strata jest zdarzeniem leżącym u podstaw każdego dyskursu”, uzupełnia Richard Stamelman w szkicu *Le poétique et l'expérience de la perte*, postrzegając jednocześnie „stratę” jako „fakt dokonany poematu, doświadczenie, w wyniku którego rodzi się poezja” (*le fait accompli du poème, l'expérience à partir de laquelle naît la poésie*), i uznając wręcz ją za „rację bytu języka poetyckiego” (*la raison d'être du langage poétique*)⁴⁸. Jak pisze Stamelman: „Słowo jest fundamentalnie pogrążone w żałobie” (*Le mot est fondamentalement endeuillé*)⁴⁹. Szeroki jest również katalog „bytów utraconych” i literacko opłakiwanych, wśród których dostrzec można utracone dzieciństwo, zmarłych rodziców, opuszczone kraje, zniszczone rzeczy, minione chwile, wreszcie życie

⁴⁶ J.-M. Maulpoix: *La Voix...*, s. 301: *Le lyrisme naît de la rencontre de l'amour et de la mort, lorsque le poète inconsolable sort des Enfers*.

⁴⁷ M. Foucault: *Myśl zewnętrzna...*, s. 197.

⁴⁸ R. Stamelman: *Le poétique et l'expérience de la perte*. En: *Poétique du texte offert*. Textes réunis par J.-M. Maulpoix. Fontenay—Saint Cloud 1996, s. 26—27.

⁴⁹ Ibidem, s. 30.

rozumiane jako narastający „stan straty ustawicznej” (*un état de perte perpétuelle*). Rzecz jasna, w polu naszego zainteresowania mieszczą się przede wszystkim sposoby wyznaczania pozycji adresata lirycznego w tekstach ustanawiających komunikację z „Ty utraconym”. Poszukujemy we współczesnej poezji polskiej strategii Ty, realizujących się w odniesieniu do konwencji, współdecydujących o naszej świadomości „poetyki utraty”. Na jej obraz składają się w głównej mierze tonacje kojarzone z ważniejszymi gatunkami poezji żałobnej, takimi jak: tren, lament, epitafium, epicedium i *laudatio funebris*. Do konwencji przynależy także specyficzna siatka leksykalna, której zarys, pod nazwą „glosariusza straty”, spróbował nakreślić cytowany już Stamelman:

[...] nieobecność, śmierć, brak, wygnanie, tułactwo, wykorzenienie, nicłość, rozłączenie, odległość, zniknięcie, ogołocenie, wymazanie, zatarcie, rozproszenie, niedokończenie, pustka, pozbawienie, żal, ból, melancholia, tęsknota, smutek, pragnienie, nostalgia, zapomnienie [...].⁵⁰

Zwraca uwagę, jak mocno słownik ten, złożony co prawda *ad hoc* i z zastrzeżeniem, że ma charakter „niewyczerpany”, albowiem sam w sobie prowokuje „nieokiełznaną cyrkulację słów”, podkreśla doświadczenia podmiotowe, opisuje „świat jako Ja”. Mimo swej zamierzonej przypadkowości oddaje on znakomicie zapis „doświadczenia straty” z punktu widzenia jakiegoś Ja. Naturalnie, umieszczone w nim terminy, podobnie zresztą jak wybrane cechy gatunkowe poezji żałobnej, stanowią nieodłączny element poetyckich reakcji wobec śmierci najbliższych, a takowe zamierzam śledzić w dalszym ciągu niniejszego wywodu. Niemniej jednak wydaje się uzasadnione, by w przypadku rozpatrywania wierszy, w których — jak to ująłby Stamelman — „miara żałoby jest w istocie *allotropiczna* (nastawiona na innego)”⁵¹, poszukiwać przede wszystkim dowodów nawet „ulotnej obecności”, „obietnicy oblicza” innego, istniejącego już niejako równocześnie w dwóch postaciach. A to prowadzić musi do wyprowadzania „roz-mów z Cieniami” poza ramy „poetyki żałoby”, z przypisaną jej bezwzględną nieobecnością obojętnego partnera i centralną pozycją pod-

⁵⁰ Ibidem, s. 27.

⁵¹ Ibidem, s. 45: *mesure le deuil est au fond „allotropique” (orienté vers l'autre)*.

miotu. Wkraczamy tym samym w „świat Orfeusza”, w którym jest „kształt widzialny i niewidzialny” i który jest — jak pisał Mieczysław Jastrun — na marginesie *Sonetów do Orfeusza* Rilkego „ucieleśnieniem poezji, tej sztuki wiecznie oscylującej między bytem a niebytem, między posiadaniem a utratą”⁵². Współczesny Orfeusz, zdaniem Józefa Wittlina, „pozwala na krótko wyłączyć rozum tak, jak się wyłącza elektryczność”⁵³.

Doświadczenie straty jako kontekst zdarzenia poetyckiego wyznacza oczywiście perspektywę elegijną, ale skupioną do takiego pojmowania kodu, w którym już dawno zatarł się pierwotny związek elegii z żałobnym trenem, pieśnią pogrzebową wykonywaną z akompaniamentem fletu. Aktualne wydają się natomiast, o dziwo, zalecenia poetyki klasycystycznej, zgodnie z którymi „unikać powinien poeta elegiacki [...] spowszedniałych skarg i cikliwej płaczliwości”⁵⁴. Pamiętać trzeba także o nowoczesnej formule elegijności, odnajdywanej zwłaszcza w *Elegiach duinejskich* (1923) Rilkego, z ich akceptacją śmierci i „apologią znikomości” (Maulpoix)⁵⁵, z przesłaniem, rozświetlanym później m.in. we wnikliwych komentarzach Gadamera definiującego elegię jako „skargę na ograniczoność naszej egzystencji, doświadczenie jej niedostatków”⁵⁶:

Albowiem nasze zadanie polega też na tym, by temu, co przemieniło się w niewidzialne, przywrócić widzialną postać. Poeta wypełnia to zadanie, ukazując i wysławiając tutejszy świat, zachowując *kształt poznawalny jeszcze*.⁵⁷

⁵² M. Jastrun: *Misterium orfickie. O „Sonetach do Orfeusza”*. W: Idem: *Eseje wybrane*. Wrocław 1971, s. 85.

⁵³ J. Wittlin: *Orfeusz w piekle...*, s. 382.

⁵⁴ Wyimek z krzemienieckiego *Kursu poezji* J. Korzeniowskiego. Cyt. według: Cz. Zgorzelski: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 154.

⁵⁵ Zob. omówienie świadomości elegijnej od antyku do Rilkego w książce: J.-M. Maulpoix: *Du lyrisme...*, s. 189—218. Na przemiany wzorca elegijnego zwraca uwagę, także akcentując znaczenie *Elegii duinejskich*, A. Legeżyńska: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.

⁵⁶ H.-G. Gadamer: *R.M. Rilkego interpretacja istnienia*. [1955]. Tłum. M. Łukasiewicz. W: Idem: *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 2000, s. 249.

⁵⁷ H.-G. Gadamer: *R.M. Rilke pięćdziesiąt lat później*. [1977]. W: Idem: *Poetica*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 2001, s. 63.

Różne mogą być jednak sposoby „przywracania widzialnej postaci” przez poetę. W interesującym nas zakresie Ty elegijnego da się wskazać co najmniej dwie zasadnicze figury wywoływania obiektu straty. Pierwszą z nich możemy rozpoznać w wierszu Adama Zagajewskiego *Lotnisko w Amsterdamie*, poświęconym *Pamięci Matki* (*Ziemia Ognista*, 1994):

Grudniowa róża, wąskie pragnienie
w ogrodzie czarnym i pustym,
rdza na drzewach i gęsty dym
jakby płonęła czyjaś samotność

[...]

Twój pogrzeb może mógłby się odbyć
tutaj — tyle nieuwagi, uciekający tłum,
dobre miejsce dla nieobecności.

[...]

Żegnałem cię na lotnisku, w dolinie
pośpiechu, tam, gdzie łyż są na sprzedaż.

Grudniowa róża, słodka pomarańcza:
bez ciebie święta Bożego Narodzenia
nie odbędą się.

Listki mięty miały łagodzić migrenę...
W restauracji zawsze ty
najdłużej studiowałaś menu...
W naszej ascetycznej rodzinie
byłaś mistrzynią ekspresji,
ale umarłaś tak dyskretnie...

[...]

Gdzie jesteś?
Tam, gdzie pochowano pamięć.
Tam, gdzie pamięć rośnie.
Tam, gdzie pochowano różę, pomarańczę i śnieg.
Tam, gdzie rośnie popiół.

Kontakt z Ty lirycznym podporządkowany jest niemal bez reszty formule „gestu pożegnania”, w którym elegijność jest wyraźnie powią-

zana z *epicedium*. Pole znaczeniowe wypełniają wprost najbardziej typowe pojęcia „glosariusza straty”: pragnienie, pustka, nieobecność, śmierć. Teraźniejsze „Gdzie jesteś?” skierowane do adresata odsyła do przeszłości („pamięć”) i do obrazu jej unicestwiania („popiół”). Mowa poetycka zdaje się zapełniać pustkę, znacząc głównie rozmiar straty, która — jak podkreśla Stamelman — „prowokuje przepływ języka” (*La perte provoque l'écoulement du langage*)⁵⁸. Wyróżnikiem elegijności wskazywanym przez Maulpoix jest „kolekcja”⁵⁹, która w wierszu Zagajewskiego zostaje uwydatniona końcową anaforą oraz wyliczeniem: „tam gdzie pochowano różę, pomarańcze i śnieg”. W obrębie „retoryki straty” figurę wyliczenia Marek Bieńczyk łączy z czułością: „[...] wyławianiem szczątków, zbieraniem cząstek rozpadniętej arki”⁶⁰. Dokładnie w tak właśnie określonej funkcji w omawianym utworze każdorazowo wymienia się poszczególne elementy identyfikowane ze światem Ty. Adresatkę sytuują w nim kolejne akty rozpamiętywania. Jak zatem widać, przynależy ona do elegijności *stricte* żałobnej, w której utracone Ty można by nawet skrajnie ujmować w formule „niewyczerpanej nieobecności”, szczególnie na tle swoistej obfitości poświęconej mu mowy. Niemniej jednak osadzona na zawsze już w teraźniejszości apostrofa, także w wypadku jawnie funeralnej retoryki, aktywuje możliwą komunikację. Uruchamia bowiem relację, która sama w sobie staje się prawdziwą obecnością wytworzoną przez tekst. Możemy ją definiować ponownie przez przywołanie Orfeusza jako „upostaciowania wszystkiego, co nieuchwytnie, nie spełnione, lecz spełniające się ustawicznie”⁶¹.

Poza tym apostrofy zawierają pytania, które prowadzą do wzajemnego dopełniania się różnych Ty w przestrzeni intertekstualnej. „Niemal wszyscy poeci — pisze Anna Legeżyńska — powtarzają topos Matki, która staje się nauczycielką trudnej sztuki pożegnania”⁶². Adresatka wiersza Zagajewskiego staje się więc jako Ty, wypełnia się nową obecnością także dzięki ponadtekstowym korespondencjom, przywołującym istnienie wielu innych, ale zbieżnych światów. Obser-

⁵⁸ R. Stamelman: *Le poétique...*, s. 27.

⁵⁹ J.-M. Maulpoix: *Du lyrisme...*, s. 192.

⁶⁰ M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 52.

⁶¹ M. Jastrun: *Misterium orfickie...*, s. 84.

⁶² A. Legeżyńska: *Gest pożegnania...*, s. 29.

wujemy, jak liryzm wprowadza to, co intymne, w wymiar nieskończoności. Podobny sposób budowania komunikacji ze zmarłą matką znajdziemy np. w wierszu Czesława Miłosza *W Szetejniach (Na brzegu rzeki, 1994)*, rozpoczynającym się od słów:

Ty byłaś mój początek i znów jestem z Tobą, tutaj gdzie
nauczyłem się czterech stron świata.

[...]

Kontakt utrzymany jest w czasie teraźniejszym („jestem z Tobą”), ale w dalszej partii poematu mamy odesłanie do przeszłości obszerną litanią jej przywracanych elementów: „aromat i smak soczystości ajeru”, „pieśni żeńców”, „gałęzie jabłoni i grusz”, „ganki domów”, „ogródki malw i ruty”, „wędliny”, „plastry miodu w glinianej misie”, „kwas chlebowy z blaszanej kwarty” itd. Czułość elegijnej kolekcji przeciwstawia się rozpadowi. Zestawieniu w niej jasnych, pogodnych obrazów wywołujących adresata towarzyszy jednak w obydwu tekstach retoryka żałobna, która w zakończeniu wiersza Miłosza oponuje bez reszty świat Ja:

[...]

Ty jedna, mądra i sprawiedliwa, umiałabyś mnie uspokoić,
tłumacząc, że zrobiłem tyle, ile mogłem.

Że zamyka się furtka Czarnego Ogrodu, pokój, pokój,
co skończone, to skończone.

Wizja „czarnego ogrodu”, u Zagajewskiego „wąskie pragnienie w ogrodzie czarnym”, ewokuje oksymoroniczny obraz czarnej zieleni⁶³. Jest on jednak daleki od depresyjnej jednoznaczności wnoszonej przez pustkę i brak, narzucane każdej wizji przez samodzielną martwość czerni. W odniesieniu do tekstów Miłosza i Zagajewskiego

⁶³ Jeden z bardziej znanych „czarnych ogrodów” — jako przykład specjalnej i „modnej” w latach dziewięćdziesiątych na świecie kompozycji roślin w ciemnych odcieniach, z czarnymi bądź bliskimi czerni komponentami dobranymi w opozycji do „ogrodu białego” — znajduje się w paryskim Parku André Citroën. W języku tureckim jako „czarny ogród” tłumaczy się słowo *karabakh*, nazywające jedną z kaukaskich krain (Górny Karabach). W literaturze „czarny ogród” pojawia się m.in. bezpośrednio w tytule utworu surrealisty A. Artauda (*Le jardin noire*).

możemy powtórzyć zdanie, jakie przy okazji innego wiersza zapisał Gadamer: „Rytm owej spekulatywnej tożsamości czerni i zieleni wykracza daleko poza antytezę”, albowiem „zieleni i czerni są, jak życie i śmierć, nadzieja i żaloba, byt i nicomość, splecione ze sobą i nierozróżnialne”⁶⁴. Taki właśnie splot odkrywamy nieustannie w poetyckich apelach do zmarłych.

W poemacie *W Szetejniach* Miłosz zdaje się odpowiadać po części na pytania, jakie zadawał tej samej adresatce dużo wcześniej, w utworze *Grób Matki* (*Światło dzienne*, 1953):

[...]

Czyż nie ma rady żeby farbą złotą
Czy przezroczystą, pokryć świeżą różę
I tak zachować — na zawsze, na zawsze,
Kwiaty i ranki, drzewa i motyle?
Temu pytaniu oddawałem życie
Chcąc być jak tafla w której się powtarza
To co raz jeden na niej się odbiło.
I obojętny na to czy przedłużyć
Świat o wiek cały czy o jedną chwilę.

[...]

Wyartykułowana tu bardzo bezpośrednio koncepcja języka poetyckiego ponawia dążenia Leśmiana, dla którego naczelną funkcją słowa w poezji — jak pisał Ireneusz Opacki — „jest funkcja *utrwalania odbić*”, a rolą poety jest zamieniać słowo w „taflę, na którą nanoszą się odbicia”. „Prawdziwy poeta — analizuje badacz sens działań poetyckich Leśmiana — łowi właśnie odbicia i utrwała je w słowach”⁶⁵. Jako tak właśnie pojęte odbicie może się zatem zjawiać w poezji osoba, której ślad bywa, po przejściu żaloby, wymazywany z ludzkiej pamięci. Wróćmy zatem do tekstu *W Szetejniach*, w którym proces zapowiadany przez Miłosza w *Grobie Matki* zostaje raz jeszcze potwierdzony:

⁶⁴ H.-G. Gadamer: *Poetica...*, s. 144.

⁶⁵ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: Idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 120—121.

[...]

Nie spodziewałem się jednak również takiej wiedzy:
że rozpadają się w pył kości, mijają dziesiątki lat, a trwa
ta sama obecność.

Że możemy, tak jak ja z Tobą, przebywać w krainie
wiecznych luster, brodząc w nie koszonych trawach
równocześnie.

[...]

Słowo-tafla, poezja, jako schronienie „obecności Ty” w „krainie wiecznych luster”, podporządkowane figurze obrazowego wyliczenia gesty odzyskiwania utraconej osoby (rozpamiętywanie), sytuacja komunikacyjna zwrócona od terażniejszości kontaktu („Gdzie jesteś?”; „jestem z Tobą”) ku przeszłości, który to czas zawiera się w wierszu Miłosza „między chwilą i chwilą” — takie są wyznaczniki jednej z poetyckich figur reakcji wobec doświadczenia straty. Wywoływanie elegijnego adresata wyrażać się może również w takim sposobie jego uobecniania, w którym nawiązywanie terażniejszej z nim łączności otwiera dopiero perspektywę czasu przyszłego. Tak jest np. w *Pacierzu łąkowym* Tadeusza Nowaka (*Pacierze i paciorki*, 1988):

[...]

Zobacz mamó jak łąka
wywołuje z zaświatów
nasze światy bawole

[...]

Jak skrzętnie w dzwonie trawy
wije gniazdo skowroncze
żebyś pamiętać mogła
w innym świecie niż nasz
o jeszcze naszej łące

[...]

Podobnie w jednym z tekstów trenologicznego cyklu Anny Kamieńskiej (*Poezje wybrane*, 1959), poświęconego matce, gdzie w witalistycznym odwróceniu cmentarnej scenerii pojawia się zapowiedź nowego życia:

[...]

Znów nauczymy cię chodzić.

I w nowe wiosenne rano

Otoczymy cię, młodzi.

Już soki w drzewach wezbrały,

Już szumią w nich przyszłe liście.

Już będą skrzypce wiosen

Śpiewać nad tobą wieczyscie.

[...]

Niezwyczajnie eliptycznie przedstawiła ten ruch ku przyszłości, związany z osobą zmarłego adresata, Urszula Kozioł w tomie *Wielka pauza* (1996):

od teraz już przestaję się o ciebie

bać

już mi więcej

— matko —

nie umrzesz

Wypowiedź ta niemal dosłownie parafrazuje sens jednej z myśli Simone Weil: „Miłość do zmarłego nie jest już poddana śmierci; przedmiot tej miłości już nie może umrzeć”⁶⁶. Elegijne uobecnianie adresata wyraża się często w sygnałach o charakterze fatycznym, których najważniejszym celem zdaje się potwierdzanie faktu funkcjonowania kanału, umożliwiającego komunikowanie się ze zmarłym. Tak jest np. w wierszu *Ćma* Mieczysława Jastruna (*Punkty świecące*, 1980):

[...]

Tak trudno mi uwierzyć

że już nie żyjesz

Matko

Niekiedy słyszę jeszcze

twój głos

[...]

⁶⁶ S. Weil: *Świadomość nadprzyrodzona*. Tłum. A. Olędzka-Frybesowa. Warszawa 1999.

W jemu z kolei poświęconym wierszu Tomasza Jastruna *Fotografia z Ojcem* (42 wiersze, Gdańsk 1995) możemy przeczytać:

[...]
 Kiedy gaszę światło
 Twoje brwi
 Krzewią się na dobranoc
 I słyszę jak blisko
 Biją serca twoich wierszy
 [...]

Istnienie kanału wiążącego partnerów niezwyklej komunikacji podkreśla także Bogusław Latawiec w utworze dedykowanym *Ojcu* (1989):

Nocą w pędzącej ciszy mieszkania
 znowu cię słyszę:
 przewracasz papiery na biurku
 gładzisz fotel
 z posiwiąłym odciskiem swojej głowy
 Szukasz siebie za drzwiami biblioteki
 stosem książek
 jakbyś nadal żył między nami
 Słyszę bicie twojej łyżeczki o szklanekę
 prędkie jak bicie serca
 a potem nagłą ciszę po tobie —
 [...]

„Ulotną obecność” Ty w przytaczanych wierszach poświadczasz swoista figura echolokacji. „Przywracanie widzialnej postaci” w omawianych przykładach liryki zwrotu do adresata przybiera dwojaką postać, dającą się charakteryzować przez opozycję dwóch prawd frazeologicznych. W tekstach Miłosza i Zagajewskiego „widzialna postać” w istocie apeluje do wzroku. Skuteczność jej wydobywania z niebytu zakodowana została w mowie w takich zwrotach, jak: „mieć kogoś, coś przed oczami” (żywo pamiętać) czy też „widzieć kogoś oczyma duszy”. Z kolei utwory obydwu Jastrunów i Bogusławy Latawiec zastępują obraz związany z daną osobą, tym „czymś”, co „dźwięczy komuś jeszcze w uszach”. „Wylączamy zmysł wzroku, za-

mykamy oczy, podwajając tak wrażliwość uszu”⁶⁷, tymi słowami Józef Wittlin zachęcał do nocnego słuchania głosu Orfeusza „w piekle XX wieku”. Również efekt jego głosu rodzi się, poniekąd, w takim skupionym słuchaniu, poza „zgiełkiem dnia”. Pozycję adresata lirycznego, oprócz apostrofy, wyznacza więc w omawianych wierszach skala wrażliwości udosłownionego „wewnętrznego ucha”, nastawionego na przetrwanie dźwięku w kosmicznej przestrzeni, brzmienie echa po zmarłym. Takie brzmienie, w które wierzył jeden z bohaterów *Kordiana* Słowackiego, wypowiadając słowa: „Imienia nie zostawię po ciebie spalonym, /Tylko echo...”.

„Echa mistyczne” są budzone — jak chce Valéry — przez dzieła doskonałej poezji. Może więc m.in. dlatego „figura echolokacji” tak często służy przywoływaniu adresatów ze „stowarzyszenia umarłych poetów”. Doskonale wykorzystał ją np. Jarosław Iwaszkiewicz w utworze pt. *W setną rocznicę urodzin Leopolda Staffa* (1978):

Skąd ta kwinta w powietrzu? Czy żaby rechocą?
Ale przecież listopad. Śpią na dnie jeziora.
Skądże te dźwięki lecą skaleczone nocą
I coś tak dzwoni jak gitara chora?

Na wodzie leżą liście niby żółte tarcze,
A górą idzie westchnienie jak rzeka.
Wysokie drzewa wznoszą swe ramiona starcze.

Och, Poldziu kryształowy, proszę, nie uciekaj!

Potwierdził jej zastosowanie także Zbigniew Herbert w wierszu *Artur (Epilog burzy)*, 1998), w planie autobiografii odsyłającym do przyjaźni autora z poetą, Arturem Międzyrzeckim:

[...]

więc odszedłeś Arturze tam gdzie inni idą
swoim wojskowym krokiem pierś wypiętą
i tylko jeszcze echo niepocieszone echo
błąka się po strunach jak zbłąkany Anioł

a teraz — śmiech powiedzieć — w aniołów śpiewasz chórze
skryty światłością wielką światłością niepojętą

⁶⁷ J. Wittlin: *Orfeusz w piekle...*, s. 382.

śpiewasz kiedy otwieram okno nastawiam herbatę
[...]

Komunikacja możliwa nie zamyka się w tej formule liryki zwrotu do adresata-zmarłego tylko w przebiegu, nawet najczulszej, lecz retorycznej, przemowy do Ty, ale ustanowiona zostaje także za sprawą wrażliwości słuch u poetyckiego, wyczulonego na przekazy, których dyskrecję i znikomość precyzyjnie ujął Zbigniew Herbert w *Prologu* z tomu *Napis* (1996), nb. zadedykowanego *Pamięci Ojca*:

Puste miejsce
lecz wciąż ponad nim drży powietrze
po tamtych głosach
[...]

Pieśń nad pieśniami

„Zaproszenie do miłości”

*Pociagnij mnie za sobą!
Pobiegnijmy!
Wprowadź mnie, o królu, do swoich komnat,
abyśmy mogli się radować i weselić tobą,
upajać się twoją miłością bardziej niż winem!*

PnP, 1, 4

Bezpośrednie zwroty do adresata stanowią najbardziej naturalne z gestów, jakimi dysponuje podmiot liryki miłosnej. Na tle jej pozostających form, które przecież także istnieją, wypowiedzi w drugiej osobie wydają się jednak najgłębiej zakorzenione w doświadczeniu poza-poetyckim. „Tutaj dopiero — jak pisze jeden z filozofów dialogu — wyraźnie odsłania się przestrzenna struktura miłosnego współbycia ze sobą: jej zasadą porządkującą, jej najwyższą zasadą sensu jesteś Ty.”¹ Miłość domaga się bowiem, podobnie jak „jej siostra” poezja, opisu w kategoriach zadania komunikacyjnego. Dla Ericha Fromma np. miłość, tak jak poezja, jest „sztuką” „możliwą jedynie wtedy, gdy dwoje ludzi komunikuje się ze sobą z samej głębi swej istoty”². Trzy-

¹ L. Binswanger: *Współbycie Mnie i Ciebie*. Tłum. J. Mizera. W: *Filozofia dialogu*. Oprac. B. Baran. Kraków 1991, s. 193. Autor komentuje w ten sposób m.in. wers sonetu E. Barret-Browning: „tam tylko, gdzie ty jesteś, powstaje miejsce”.

² E. Fromm: *O sztuce miłości*. [1956]. Tłum. A. Bogdański. Poznań 2002, s. 104.

mając się tego „komunikacyjnego” modelu miłości, będziemy chcieli obserwować w jego lirycznym wariacie przede wszystkim sposoby wyłaniania się drugiej osoby. Albowiem — jak zauważył wspomniany już Erich Fromm — „miłość jest czynnym przeniknięciem drugiej osoby”³. Z owego „przeniknięcia”, którego życiowym efektem staje się jedność, zespolenie partnerów związku, oznaczające finał dyskursu miłosnego, w wierszu pozostaje wyłącznie permanentne „przenikanie”. Partnerzy podzieleni są wciąż na gramatyczne role zapewniające trwanie dyskursu. Jego sensem jest natomiast stałe nastawienie na adresata, co dobitnie podkreślił Roland Barthes:

Atopią miłości, jej właściwością, która sprawia, że wymyka się ona wszelkim dysercjom, jest chyba to, że *ostatecznie* można o niej mówić jedynie wedle *ściśłego określenia kierunku odezwy*; bez względu na to, czy dyskurs o miłości jest filozoficzny, gnomiczny, liryczny lub powieściowy, tkwi w nim osoba, do której się zwracamy, osoba, która obecna jest widmowo albo jako ktoś, kto nadejdzie. Nikt nie ma ochoty mówić o miłości, jeśli nie mówi dla kogoś.⁴

W liryce miłosnej możemy zatem dostrzegać bodaj najbardziej demonstracyjny przypadek rozdzielenia ról adresata i odbiorcy tekstu. „Słowa miłości” są bowiem dla tego drugiego jedynie „słowami o miłości”. Może być także odwrotnie, kiedy już samo podjęcie tematu miłosnego uznamy za równoznaczne z przesłaniem skierowanym do adresata niejawnego, z realizacją ukrytej struktury apostroficznej. Odwołując się do przykładu *Uczty* Platona, demonstruje ten przypadek Roland Barthes, kiedy pisze, że „wszelka wypowiedź, której przedmiotem jest miłość (choćby mówiący silił się na obojętność), zawiera nieuchronnie tajemną odezwę (zwracam się do kogoś, kogo nie znam, lecz który jest tu, na skraju mych maksym)”⁵. Można nawet zakładać, że owa „tajemna odezwa” tkwi w każdym akcie pisania:

Spektakl — jak notuje Anna Burzyńska — który rozgrywa się na literackiej scenie uwodzenia (nie mylić z Freudowską sceną uwiedzenia),

³ Ibidem, s. 42.

⁴ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 124.

⁵ Ibidem.

spektakl nie tylko sensu, lecz także rozkoszy zmysłowych, toczy się pomiędzy pragnieniem Innego, które nigdy do końca nie zostanie zaspokojone, a uwiedzeniem Innego, które nigdy nie ukaże się w pełni oczywistości.⁶

W świecie wiersza miłosnego zawsze zatem zawarte jest przesłanie skierowane do tego jedyne, miłosnego właśnie, adresata. Mamy więc do czynienia z sytuacją komunikacyjną, u której podstaw tkwi potrzeba kontaktu „twarzą w twarz”. Poetyckie słowa miłości zachowują ślad „prawdziwego dyskursu”, który realnie nie może mieć w nich miejsca. Oczywiście konkretna twarz adresata dotyczy tylko i wyłącznie jego usytuowania w świecie możliwym utworu i bynajmniej nie jest to równoznaczne z potrzebą odnajdywania w niej rysów jakiegokolwiek osoby empirycznej. Nieuchronny jest tu także proces przechodzenia relacji interpersonalnej w relację intertekstualną, co sprawia, że w efekcie odczytujemy w twarzy Ty lirycznego rozmaite tekstowe strategie. Problem ten esencjonalnie wręcz ukazał Stanisław Grochowiak w *Zaproszeniu do miłości*:

Masz być półsenna Teraz masz być siwa
Przy młodej twarzy to będzie jak gołąb
Masz być napięta Tylko z twarzą gołą
Którą blask wznieca to znów cień obmywa
Masz być o świecie Teraz masz być bosa
Przez szron biegnąca jak przez niski ogień
Masz być zbłąkana Wciąż myląca drogę
Jak dym przyziemny lub sarna w zakosach
[...]

Jak celnie skomentował Piotr Łuszczkiewicz, wiersz Grochowiaka „jest kalejdoskopem zachceń wyobraźni, wachlarzem żądań niemożliwych do momentalnego spełnienia; wyraża wolę kochania w całej rozciągłości czasowej życia ludzkiego”. Ważne dla nas jest także otwarte pytanie, odnoszące się wprost do adresata tekstu. Kogo mianowicie dotyczy manifestowana w utworze „wola kochania”: „czy po-

⁶ A. Burzyńska: *Literatura jako sztuka uwodzenia. (Przyczynek do tematu).* „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 144.

jedynczej kobiety, czy może raczej kobiecości w ogóle?”⁷. *Zaproszenie do miłości* zwraca uwagę na wielość „twarzy” miłosnego adresata. Na pytanie „kim jesteś Ty?”, będziemy mogli zatem, w najlepszym wypadku, odpowiadać, przypominając słowa poematu Zbigniewa Bieńkowskiego, precyzując Ty jako „drugą osobę pragnienia, tęsknoty, miłości” (*JA i TY*). Albo też, przywołując *Fragmenty dyskursu miłosnego*, mówiące o „osobie, która obecna jest widmowo, albo jako ktoś, kto nadejdzie”. Jak np. *Doskonała* z wiersza Tadeusza Różewicza:

Twoje gorące usta
są jak gwiazda błękitna
zimna i daleka

oczy twoje
oprawione w krajobraz
czyste do dna i chłodne
wiodą z sobą dialog
niezmącony doskonały

z dłoni która poraziła mnie
obojętnością
ptaki karmisz i zwierzęta

Adresatka tekstu, swoista *donna angelicata*, przywodzi na myśl tradycję liryki prowansalskiej, w której „sumaryczny opis” obiektu westchnień sprawia, że „wydaje się czasami — o czym pisze m.in. Zofia Romanowiczowa — jak gdyby wszyscy oni kochali się w tej samej idealnej kobiecie”⁸. Mając to w pamięci, nie będziemy zatem nawet próbowali rozstrzygać, czy przesłanie wiersza wyraża „wołę kochania pojedynczej kobiety, czy kobiecości w ogóle”. Zwłaszcza, że powołanie „wyobrażonej adresatki” może wyrażać wyłącznie „znak miłosnego napięcia” — pretekst pisania, jak to miało miejsce w przy-

⁷ P. Łuszczkiewicz: *Księżę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995, s. 114. Autor przeprowadził także gruntowną analizę „mówienia do” w poezji Grochowiaka, zwracając uwagę na sposób budowania „dystansu retorycznego” w formach wypowiedzi zwyczajowo służących jego znoszeniu. Ibidem, s. 79—97.

⁸ *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*. Tłum. i oprac. Z. Romanowiczowa. Wrocław 1963, s. XVI.

padku inkantacji trubadura⁹. Tym, co chcemy odnaleźć w wierszach poetów współczesnych, jest charakter zasadniczych figur, ustanawiających Ty „dyskursu miłosnego”. Nie mam jednak na myśli ani figur retorycznych, ani też wyspecjalizowanych gatunków liryki miłosnej. Pojmowanie miłości w kategoriach komunikacyjnych skłania raczej do prowadzenia lektury, dostrzegającej wiersz na tle określonej, wiążącej go, relacji pragmatycznej. Adresat interesujących nas utworów jest bowiem tożsamy z uczestnikiem sytuacji towarzyszącej — „obiektem miłości”. W sytuacji tej natomiast obowiązuje nade wszystko kod miłości. Jednym z jego najoczywistszych zastosowań są deklaracje miłosne — wyznania:

komukolwiek wierny — jestem wierny tobie
kogokolwiek zdradzam — ciebie zdradzam
za kimkolwiek tęsknię — tęsknię za tobą

jeżeli nawet jestem już tylko echem kaleką kalką twojego snu
o kimkolwiek zapominam — jakbym ciebie zapominał

Wiersz Ryszarda Krynickiego odbiega zapewne dość znacznie od standardowego wyznania miłości. Na pozór sprawia wręcz wrażenie deklaracji odwróconej, pastiszu rzeczywistego wyznania. W eliptycznej formule zawarta została cała historia miłosna, rozpięta pomiędzy wiernością i zdradą, tęsknotą i zapomnieniem. W dodatku trwanie miłości przedstawiono w zaskakującej, na pierwszy rzut oka, postaci — jej stałego zanikania. Jednakże seria aktów mowy przywołanych w tekście układa się w całość, która każe ją odbierać jako deklarację totalną, daleką od zaprzeczeń. Dzieje się tak m.in. za sprawą obecnej w wierszu figury a d r e s a t a w y z n a n i a. Tenże, zastępowany w roli „obektu miłości” synekdochicznym „kimkolwiek”, podlega hiperbolizacji i staje się przysłowiowym „całym światem”. Niekonwencjonalna deklaracja służy zatem wyeksponowaniu Ty lirycznego, zapewnia mu pozycję centralną w świecie wiersza. Zwraca przy tym przewrotnie uwagę na fundamentalne zasady obowiązujące w „sztuce miłości”:

⁹ Zob. uwagi na temat relacji wobec adresatki w pieśniach trubadurów J. K r i s t e v a: *Les troubadours: du „grand chant courtois” au récit allégorique*. En: E a d e m: *Histoires d'amour*. Denoël 1983, s. 354—356.

Jeżeli mogę powiedzieć do kogoś: „Kocham cię”, muszę także umieć temu komuś powiedzieć: „Kocham w tobie wszystkich, przez ciebie kocham świat, kocham też w tobie samego siebie”.¹⁰

W podobnie nietypowy sposób buduje figurę adresata wyznania Halina Poświatowska:

kiedy umrę kochanie
 gdy się ze słońcem rozstanę
 i będę długim przedmiotem raczej smutnym

 czy mnie wtedy przygarniesz
 ramionami ogarniesz
 i naprawisz co popsuł los okrutny

 często myślę o tobie
 często piszę do ciebie
 głupie listy — w nich miłość i uśmiech

 potem w piecu je chowam
 płomień skacze po słowach
 nim spokojnie w popiele nie uśnie

 patrząc w płomień kochanie
 myślę — co się też stanie
 z moim sercem miłości głodnym

 a ty nie pozwól przecież
 żebym umarła w świetle
 który ciemny jest i który jest chłodny

Szczególna pozycja adresata bierze się tu z usytuowania go w czasie przyszłym. Wiersz zdaje się opowiadać historię miłosną od końca, od momentu, w którym nastąpi nagły kres dyskursu równoznacznego z doświadczaniem miłości („często piszę do ciebie”). Przypomnijmy, co Barthes pisał na marginesie *Cierpień młodego Wertera*: „Wyobrażając sobie własną śmierć, podmiot zakochany widzi, że życie ukochanej osoby będzie toczyło się dalej jakby nigdy nic”¹¹. Wiersz Poświatowskiej zawiera projekt adresata, który miałby zapobiec tej sytu-

¹⁰ E. Fromm: *O sztuce miłości...*, s. 55.

¹¹ R. Barthes: *Fragmety dyskursu...*, s. 271.

acji. Dlatego też wyznanie pobrzmiewa tonem skargi, przechodzącej w życzenia skierowane do obiektu uczuć. Dobiegającą kresu opowieść miłosną wypełnia sentymentalny, czułościowy język znajdujący ujście w konwencjonalnych rekwizytach („głupie listy — w nich miłość i uśmiech”). Podmiot wiersza poddaje ten wymiar miłości, bezpośrednio uzależnionej od języka, symbolicznej próbie ognia („płomień skacze po słowach”). Sens tego aktu, jako swoistej próby generalnej unicestwienia swojego świata, powinien przenosić naszą uwagę na historię miłości, która ma się dopiero rozpocząć w momencie wskazanym w otwarciu wiersza: „kiedy umrę kochanie”. Poświatowska pisze „wotum miłosne”¹², w którym wyznania-życzenia wyznaczają adresata pożądanego w postaci Orfeusza, zdolnego podjąć się próby przywrócenia życia podmiotowi, zajmującemu pozycję Eurydyki („i naprawisz co popsuł los okrutny”). Z podobną mityzacją adresata spotkamy się także w wierszu pochodzącym z wydanego już pośmiertnie tomu *Jeszcze jedno wspomnienie* (1968):

jeśli chcesz mnie zatrzymać (spójrz odchodzę) podaj mi rękę
jeszcze możesz mnie zatrzymać ciepło twojej dłoni
uśmiech też ma własności magnetyczne, słowo
jeśli chcesz mnie zatrzymać, wymów moje imię

słuch ma granice ostro zakreślone
i ramię jest o wiele krótsze niż słoneczny promień
jeśli chcesz mnie zatrzymać, musisz się pośpieszyć
krzyknij, inaczej głos twój nie dobiegnie do mnie

proszę, pośpiesz się, proszę, nie zatrzymywana
odejdę i coś z tego że przeklniesz tę ziemię
coś z tego że ją zdławisz mściwymi rękoma
w sypki piasek wpisując moje zblakłe imię

jeśli chcesz mnie zatrzymać (patrz idę) daj rękę
tchnij w moje usta oddech (tak ratuje się utopionych)
nie mam wielkiej nadziei, długo byłam sama
niemniej, uczynź to proszę, nie dla mnie, dla siebie

Sytuacja komunikacyjna ponownie zostaje osadzona na krawędzi dwóch światów — głos podmiotu jest już zupełnie świadomie arty-

¹² Odwołuję się do nazwy jednego z gatunków erotyku sarmackiego. Zob. J. K. o-tarska: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980, s. 109—111.

kułowanym głosem pośmiertnym. Wyznanie miłości jest tu jednocześnie dopominaniem się o miłość sięgającą poza kres istnienia. Jest to wyznanie, które rodzi się ze skargi i życzeń kierowanych do adresata pożądanego, tj. takiego, który w tym wypadku powinien być obdarzony własnościami magicznymi, zaklinającymi śmierć. „Ciepło dłoni”, „uśmiech”, „słowo” — to właściwie wszystko, co powinno mu wystarczyć do podjęcia oczekiwanego odeń działania. Mityzacja Ty lirycznego sięga właściwie potencjalnego przypisania mu cech boskich. Zwrot „tchnij w moje usta oddech” antycypuje prośbę martwej istoty pożądanego od Ty lirycznego stwórczego „tchnienia życia”. Warto również zwrócić uwagę na funkcję zdań wtrąconych, które ponaglają adresata do wzięcia udziału w oczekiwanej akcji. Parenteza zostaje wprowadzona zgodnie z regułą szantażu miłosnego. Owe, nawiasowe i dramatyzujące relacje między partnerami, zwroty do Ty: „spójrz odchodzę” i „patrz idę” wynikają z potrzeby wywierania na kochanej osobie presji ciężarem własnego nieszczęścia. To właśnie ono domaga się spojrzenia drugiej osoby. Stąd te wszystkie: „odwróć się i spójrz na mnie!”. Jak pisał Roland Barthes, analizujący całkowicie świadomą ascezę podmiotu miłosnego: „Jest to szantaż: kreślę przed innym figurę mojego zniknięcia, zniknięcia, do którego z pewnością dojdzie, jeśli on nie ustąpi (w czym?)”¹³. W wypadku wiersza Poświatowskiej wiemy, „w czym”. W jego niemożliwym dążeniu do osiągnięcia mitycznych możliwości.

Podążając za *Fragmentami dyskursu miłosnego*, spróbujmy wyodrębnić figurę adresata oczekiwania obecną, rzecz jasna, także niezwykle wyraziście w scalającej wszystkie te „fragmenty” poezji Haliny Poświatowskiej. Wpierw jednak przeczytajmy wiersz Jacka Biereźina *Czekałem na ciebie*:

Była pierwsza w nocy
Przyszłaś
Powiedziałem że czekam
na ciebie
Nie mówiłem tego
z wyrzutem
Ale ty na wszelki wypadek

¹³ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu...*, s. 77.

byłaś milcząca
A ja naprawdę
czekałem
na nagle
i nieprzewidziane
zmartwychwstanie miłości

Pisze Roland Barthes: „Czy jestem zakochany? — Tak, ponieważ czekam”. I dalej: „Fatalna tożsamość zakochanego to nic innego jak: *jestem tym, który czeka*.”¹⁴ Tożsamość ta wyznacza jednocześnie figurę Ty oczekiwanego, ustawionego w milczącej pozycji sprawującego władzę (każe na siebie czekać). „Tylko liście jesienne w mroku dyszą tak gorzko / jak ten czas, co bez ciebie na czekaniu przeminął”, czytamy w wierszu Urszuli Koziół. W utworze Bierzina adresat oczekiwania pojawia się jako typowe źródło lęku, ale także tęsknoty i nadziei obudzenia miłości, wyobrażeń. Jest adresatem „zapraszającym do miłości”. Bezpośrednio wyraża to utwór Poświatowskiej, w którym możliwe nadejście obiektu uczuć wpisane jest w jak najbardziej radosną „scenografię oczekiwania”:

oczekiwanie jest naszą porą
a najlepiej czekać na ciebie
tyle wieczorów
zakwitło na roześmianym niebie

[...]

pluszczą krople — to twoje nogi
idziesz do mnie przez złote kałuże
twarz ci zmokła — scałuję deszcz
chodź chodź

[...]

W tym wypadku ostatnie dwa wersy zapowiadają już kolejną z figur rozpoznawalnych w poezji miłosnej: adresata adoracji. Wraz z nim wkraczymy naturalnie w sferę zachowań tłumaczonych przez analogię do postaw religijnych. Treść modlitewnej adoracji po-

¹⁴ Ibidem, s. 86.

lega, m.in. według *Wykładów o estetyce* Hegla, „na pokorze, oddaniu się, szukaniu pokoju w kimś innym”¹⁵. Podmiotu wiersza nie postrzegamy więc w takim ujęciu jako adoratora. Bliżej mu raczej do postaci znanego z ikonografii chrześcijańskiej „adoranta”, klęczącego ze złożonymi rękami u stóp Jezusa lub Marii. U takich bowiem adorujących, „zwłaszcza na obrazach mistrzów włoskich”, dostrzegał Hegel „doskonałą harmonię między stroną wewnętrzną i zewnętrzną”. Ich oblicze — jak pisał — „nie wyraża niczego, co byłoby przeciwstawne uczuciom serca”¹⁶. Oddawanie czci i uwielbienie (ubóstwienie) jako składniki ekspresji wierszowej ujawniają potrzebę Ty lirycznego na miarę takiej właśnie adoracji. Potrzebę Ty, które każe otoczeniu przekraczać potoczny sens powszedniego, międzyludzkiego „adorowania”, zwłaszcza w tych jego aspektach, które stają się bliskie „uwodzeniu” — zdegradowanej figurze adoracji, zorientowanej perswazyjnie wobec obiektu. Interesujące nas wyznaczniki owego „przekraczania” gier interpersonalnych odnaleźć można w postaci wzorcowej w sonecie Leopolda Staffa pt. *Adoracja*:

Z mych pocałunków szata twej nagości,
Z warg moich na niej purpurowe róże,
W które cię stroić nigdy się nie znużę,
Tknąć ciebie kwiatom broniąc w ust zazdrości!

Z zachwytów moich kadzidla wonności,
Co owiewają cię w uwielbień chmurze!
Z dumy mej tobie stopień i podnóże,
I hołdownicz y kobierzec miłości!

Na swojej skroni twoje stopy noszę
Jako niewolnik pełne kwiatów kosze...
Ugięty klęczę i powstać się boję!

Na czole stopy twoje obnażone
Dzierżę jak żywych klejnotów koronę,
Bo na twych stopach chodzi szczęście moje!

Zauważmy, że realizacja formuły wzniesłego zachwytu wobec drugiej osoby jest niezależna od przypisania podmiotu i adresata do

¹⁵ G.W.F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Tłum. J. Grabowski, A. Landman. T. 3. Warszawa 1967, s. 58—59.

¹⁶ Ibidem, s. 61.

określonej płci. Dlatego też np. tekst Poświatowskiej (adresat-mężczyzna) wciela ją zgodnie z zapisami znanymi z wiersza Staffa (adresat-kobieta):

kochanie
ja ci zatańczę
pośród słów i pośród motyli
ja pozbieram z osowiałych drzew błyski
i asfalt posrebrzony księżycem
i deszczem
w ręce
jak dziecinną zabawkę do ust
ja ci nie powiem
bo twoje uszy nie są aby słuchać
moich niewolnych słów
lecz na uwięzi
twego uśmiechu
przypełnę
uniesieniem dzikim
i cicho położę się u twoich nóg
schyl się
tyle złota tak blisko

Adresat adoracji staje się w wierszu sobą dzięki konwencjonalnym wyrazom hołdu i oddania się, artykułowanym przez podmiot w stanie uniesienia. Ten właśnie stan odpowiada za usuwanie się Ja poza centrum świata podporządkowanego adorowanemu Ty. „Wpadam w *uniesienie*, wypadam poza język”¹⁷, pisze Barthes, uzupełniając, że w takiej sytuacji „człowiek niekiedy staje się niczym”. Podmiot wiersza wypada poza nawias swojego „dyskursu miłosnego”, objawiającego „fanatyczną absolutyzację” Ty lirycznego. W stanie radości i spełnienia ulega zatraceniu, którego pełni oddaje stałe sytuowanie adresata w pozycji władcy. Służy temu m.in. dosłowna autoprezentacja Ja w roli niewolnika: „Jako niewolnik pełne kwiatów kosze...” (Staff), „moje niewolne słowa” oraz „na uwięzi / twego uśmiechu / przypełnę” (Poświatowska). Rozdane role unaocznia w obydwu tekstach przywoływanie sensu frazeologizmu „leżeć u (paść do) czyichś stóp”:

¹⁷ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu...*, s. 102.

„Na swojej skroni twoje stopy noszę” (Staff), „cicho położę się u twoich nóg” (Poświętowska).

Konwencja „bycia podnóżkiem” eksponuje uniżenie i pokorę bezwarunkowo należną otoczonemu kultem adresatowi. Przywołuje przy tym wasalną zależność podmiotu od tegoż, zgodną z duchem miłości dwornej, w ramach której dominowała „adoracja z dystansu”¹⁸. Do „feudalnej pani” wprost zwraca się podmiot madrygałowej adoracji Grochowiaka (*Do pani*), odsłaniając tym samym inny zamysł konstrukcyjny, zdefiniowany później przez badacza jako „trawestacja feudalno-miłosnego ukłonu”¹⁹, zwieńczona jakże hołdowniczym dwuwersem:

[...]

Wieczny lennik na twoich włosach,
Trwały wasal twego żebra.

Z tego samego obszaru tradycji wywodzi się także, modelowo przeprowadzone w pieśniach trubadurów, przejście „dyskursu miłosnego” w religijny, ułatwione uprzednią sakralizacją adresata w obrębie *chanson courtois*²⁰. Śpiew trubadura sam w sobie przynosił spełnienie miłosnej euforii i rozkoszy, stanowiąc ujście mistycznego sensu. Stąd też uzasadnione wydaje się porównanie „fragmentów dyskursu miłosnego” do adoracji modlitwowej, która — przypomnijmy — w ujęciu Hegla jest „stanem zaspokojenia i gotowości”. Z zachowaniem wszelkich proporcji możemy dojrzeć spełnianie się tego filozoficznego wyjaśnienia w przypadku konstytuowania się figury lirycznego adresata miłosnej adoracji. W tekście Staffa „stan zaspokojenia i gotowości” opisuje wprost wers „Ugięty klęczę i powstać się boję!” (Staff).

¹⁸ Jak pisze M. Ossowska: „Żona bogatego rycerza była zwykle mało osiągalna dla ubogiego narratora. Pozostawała mu adoracja z dystansu”. Zob. Eadem: *Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1986, s. 83–84. Na „istotną wyższość możnej pani nad biednym wasalem” zwraca także uwagę R. Nelli: *Miłość dworska*. W: *Natura, kultura, pleć*. Tłum. K. Łopuska. Kraków 1969, s. 134.

¹⁹ P. Łuszczkiewicz: *Książę erotyku...*, s. 80.

²⁰ Jak pisze Z. Romanowiczowa na temat końca poezji trubadurów: „Ude-
rzać w struny można już tylko na cześć Dziewicy, której kult wiele zresztą zasadom
miłości dwornej zawdzięcza”. Zob. *Brewiarz miłości...*, s. XXII. Na ten temat zob. także:
J. Kristeva: *Les troubadours...*

W wierszu Poświatowskiej wyrazem podobnej ekspresji jest obraz „czuwania u twoich nóg” zwieńczony prośbą: „schyl się / tyle złota tak blisko”.

Wśród figur zaczerpniętych z pragmatyki miłosnej komunikacji jedną z kluczowych ról w ustanawianiu poetyckiego Ty odgrywa niewątpliwie „pragnienie”. Jest ono wymienne, choć niejednoznaczne z „pożądaniem”, w którym dochodzi do głosu „chęć posiadania” drugiej osoby, co np. wprost wyraża *Erotyk* Stanisława Grochowiaka: „Rozebrać Cię do naga! Zrzucić Twoje szmatki!”. Podobnie postulatyczny ton spotkamy w wierszu Jerzego Kronholda *Zaraz za zadnim gajem*:

[...]

Tutaj, rozepnij suknię,
rozbierz się do naga

[...]

— oraz w erotycznym przynagleniu wobec „adresata oczekiwania” w *Inwokacji* Haliny Poświatowskiej:

no — przyjdź

moje ciało o konstrukcji ptasich piór

niecierpliwe i drżące czeka [...]

Różnice między wspomnianymi figurami dyskursu (pragnienie vs. pożądanie) uchwycić możemy dość dobrze w trakcie lektury innego wiersza Poświatowskiej:

chcę pisać o tobie

twoim imieniem wesprzeć skrzywiony płot

zmarzłą czereśnię

o twoich ustach

składać strofy wygięte

o twoich rzęsach kłamać że ciemne

chcę

wplątać palce w twoje włosy

znaleźć wgłębienie w szyi

gdzie stłumionym szeptem

serce zaprzecza ustom

chcę
 twoje imię z gwiazdami zmieszać
 z krwią
 być w tobie
 nie być z tobą
 zniknąć
 jak kropla deszczu którą wchłonęła noc

Tekst ten, czytany w odniesieniu do „dyskursu miłosnego”, jest zapisem metajęzykowym, który demonstrować wręcz tryb ujawniania się adresata pragnienia. Inicjalne „chcę pisać o tobie” użyte zostało w zastępstwie rozmowy — „prawdziwego dyskursu”. Niemniej jednak kreuje w świecie możliwym wiersza zmysłową relację, opartą na przypisaniu językowi jego właściwości dostępnych podczas realnego kontaktu. Chodzi nam o właściwości graniczne, które Roland Barthes zawarł w stwierdzeniu: „Język jest skórą: ocieram język o innego”²¹. W omawianym utworze „język drży z pożądania” (Barthes). Pojęcia z pola wypowiedziania („pisać”, „imię”, „kłamać”, „strofy”, „szepć”) przekraczają wymiar czysto lingwistyczny i współorganizują opisywaną we *Fragmentach dyskursu miłosnego* „emocję podwójnego kontaktu”:

[...] z jednej strony całe działanie dyskursu wydobywa na jaw, dyskretnie, niebezpośrednio, jedyne znaczone, którym jest *pragnę cię* i które zostaje przez dyskurs uwolnione, ożywione, rozgałęzione i doprowadzone do wybuchu (język rozkoszuje się własnym dotykiem); z drugiej strony okrywam innego moimi słowami, pieścę go, muskam, wysławiam pieściznę, siłę się, by komentarz, którym opatruję naszą relację, trwał jak najdłużej.²²

Pragnienie Ty jest w wierszu tożsame z pragnieniem wypowiedziania Ty, owego „chcę pisać o tobie”, które oznacza spełnianie się erotycznego kontaktu w miłosnej mowie, poza „chęcią posiadania”.

Wskazywane figury adresata miłosnego wypełniają, w obserwowanym przez nas fragmencie poezji współczesnej, dwie zasadnicze przesłanki świata możliwego. Wykreślają wokół siebie dwa skrajne pola

²¹ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu...*, s. 123.

²² Ibidem.

znaczeniowe, w których funkcjonowanie lirycznej drugiej osoby jawi się nam albo jako jej „nieobecność”, albo jako „nadmagość”.

„Nieobecność”

*Na moim łóżu szukałam w nocy
tego, którego kocha moja dusza,
szukałam go, ale go nie znalazłam*

PnP, 3, 1

W zasadzie adresat liryczny tekstu pisanego zawsze jest na swój sposób nieobecny i milczący. Z tych jego cech rodzi się przecież poetyckie mówienie w drugiej osobie: z doświadczenia straty lub innych form nieobecności Ty, otwierających drogę ku pożądaniu go i możliwości nawiązywania z nim kontaktu. Poezja współgra tu doskonale z regułami „dyskursu miłosnego”, w którym „ja, zawsze obecny, ustanawiam się wyłącznie wobec ciebie, ciągle nieobecnego”²³. Poezja, co widać szczególnie dobrze w jej odniesieniu do „dyskursu miłosnego”, funkcjonuje, jak i ów dyskurs, poza „porządkiem odwróconej symetrii” wpisanym w schemat normalnej komunikacji językowej. Fundamentem relacji nadawczo-odbiorczej jest więc zarówno w wypadku poezji, jak i komunikacji miłosnej „wzajemna nieodwracalność” ról. Przywołajmy Barthes’a: „Wypowiedzieć nieobecność to założyć od razu, że miejsce podmiotu i miejsce innego nie mogą się wymieniać [...]” Ten niesymetryczny układ musi zatem z natury rzeczy współdecydować o kształtowaniu się adresata poezji miłosnej. Dzieje się tak np. w wierszu Jacka Bierezina, zatytułowanym, oczywiście, *Nieobecność*:

[...]

Szukam Twojej nieobecności która zawsze
jest tak blisko że czuję jej oddech
i jej niebezpieczne szare oczy które czasem
ranią mi twarz i natychmiast łagodnieją

²³ Ibidem, s. 53.

Więc budzę się codziennie
mimo że odjechałaś do Paryża
odeszłaś na Tamten Świat
Wydaje mi się że odchodziłaś już wielokrotnie
a Ty odjechałaś tylko raz
zostawiając mi swoją nieobecność
tak bardzo podobną do Ciebie
z którą chodzę po ulicach
pracuję piszę listy
której pragnę i wieczorem idę z nią do łóżka
Twoja nieobecność klęczy nade mną
obejmując uda dotykając brzucha
[...]

Wiersz Bieriezina stanowi typowe przywoływanie nieobecnego przedmiotu odniesienia. Liryczne pożądanie adresata jest jednak równoznaczne z uznaniem jego istnienia, jest jego uobecnieniem w świecie możliwym. Ta wyrazista dla nas obecność nieobecnego i jego świata nie przekłada się, rzecz jasna, na doświadczenie podmiotu wiersza. Świat podmiotu bowiem trwa w faktycznym odłączeniu od świata Ty. Komunikacja z możliwym Ty jest wszakże relacją o jak najbardziej świadomym poszukiwaniu tylko jego upersonifikowanej nieobecności, przybierającej kształt fantazmatu wyposażonego w atrybuty empirycznej osoby. Z niemal identyczną sytuacją spotkamy się w wierszu Rafała Wojaczka, w którym, w pierwszej chwili, partnerka gry miłosnej jest — jak się wydaje — jak najbardziej rzeczywista:

twoje ciało moje dzieło z gliny głodu
wyrzeźbione fantastycznie czułym dłutem
precyzyjnej dłoni tętna świetlną lampą
serca w pełni znakomicie oświetlone

gdy paruje niewidzialnym światłem ciepła
twoja skóra się wydaje być jak ciekła
widzę cyple sutków spina parabola
stromej tęczy za tą bramą mi nie znaną

jeszcze bliżej twarz lecz blisko piąstka pięty
gdy podnosisz nogę długa perspektywa
nieskończonej łydki uda milowego
ile metrów warg mieć trzeba by całować

W punkcie wyjścia trzeba zwrócić uwagę na wieloznaczność „głodu” poprzedzającego zjawienie się wywołanego w tekście Ty. Jest on jednocześnie głodem ciała wyrażającym pożądanie płciowe, głodem estetycznym natchnionego artysty, ale i odrealniającym rzeczywistość głodem alkoholowym lub narkotycznym. Akt twórczy nie jest tu jednak wyłącznie metaforą — językiem maskującym obsceniczne treści. W wierszu na równych prawach przenikają się bowiem trzy realności. **Plan kreacji artystycznej:** „dzieło wyrzeźbione dłutem”, który niesie w sobie aluzję do planu boskiej kreacji („dzieło z gliny”). Tyle że ponowieniu genezyjskiego gestu w odniesieniu do kobiety towarzyszy tu charakterystyczna zmiana budulca na lepiej identyfikowany ze sferą „narodzin”: sprawdzony „proch ziemi” zamiast Adamowej kości. **Plan działań erotycznych:** „dłuto dłoni”, „skóra”, „cypłe sutków”, „gdy podnosisz nogę”, „udo”, „wargi”, „całować”. I spajający je wzajemnie wizyjny **plan halucynacji:** „dzieło głodu”, „skóra się wydaje być jak ciekła”, „cypłe sutków spina parabola [...] tęczy”, „perspektywa / nieskończonej łydki”, „udo milowe”. Surrealistyczny zapis stwarza adresatkę, „dzieło rąk mistrza” (PnP, 7, 2), który obdarcza ją namiętną miłością. Splot pożądań, doznawanych „na głodzie” uruchamiającym mechanizm delirycznego odrealnienia, skutkuje „syndromem Pigmaliona”. Pod jego to przecież dłutem — jak doniósł Owidiusz — „piękność powstała cudowna”. Podmiot — artysta, uosabia zatem „wiecznego Pigmaliona” (Norwid): „zapala go miłością własne jego dzieło” (Owidiusz). Adresatka liryczna zjawia się natomiast niczym ożywiona i gotowa do miłości Galatea. Wcześniej nieobecna, uobecnia się w dziele sztuki („posąg został ciałem”²⁴). Sytuacja ta, która w języku dewiacji seksualnych nosi miano „pigmalionizmu” i odnosi się m.in. do zaspokajania pożądań przez tworzenie wyobrażeń obiektu erotycznego, może nam posłużyć do wyodrębnienia w poezji współczesnej jednego z istotnych modeli „relacji osobowych”. Zwłaszcza w obszarze liryki apelatywnej.

Wiersz Haliny Poświatowskiej ilustruje na tym tle przekroczenie kolejnych granic nierzeczywistego, fantazyjnego sposobu poszukiwania Ty:

²⁴ Cytaty z *Przemian* według tłumaczenia B. Kicińskiego. Warszawa 1995, s. 214—216.

szukam cię w miękkim futrze kota
 w kroplach deszczu
 w sztachetach
 opieram się o dobry płot
 i zasnuta słońcem
 — mucha w sieci pajęczej —
 czekam...

Ciało adresata jest wyłącznie odległym obiektem pożądania przemieszczonym do sfery możliwości, wyznaczonej przestrzenią między słowami. Stąd też bierze się ekspresja uczuć zorientowana na biologiczną wręcz dostępność tej przestrzeni, jak np. w dwuwiersiu Poświatowskiej: „paznokciami wczepiona w słowa / mówię — jakże cię kocham”. Sytuacja uświadomionego sobie przez podmiot konsekwentnego „tekstowania” adresata sprzyja — jak się okazuje — odnowieniu się, demaskowanemu jednocześnie w wierszu, efektu trubadura, za którego sprawą „słowa miłości” prowadzą bezpośrednio do „miłości słowa”, a pożądanie ciała do „twórczej pożydlivosti”. „Kocham nie ciebie lecz myśli o tobie” — wyznaje podmiot w *Strzępach listu miłosnego* Ryszarda Krynickiego. Niemal identyczny zwrot do adresata spotkamy u Poświatowskiej:

nie wiem co kocham bardziej
 ciebie czy tęsknotę za tobą
 czy pocałunki czy pragnienie pocałunków

„Kochać miłość bardziej niż przedmiot miłości, kochać pasję namiętą dla niej samej”²⁵ — tak, słowami Denisa de Rougemonta, określić można istotę odnawianego w omawianych wierszach problemu. „Kochać miłość” najwyraźniej znaczy tu także, w interesującej nas perspektywie komunikacyjnej: „pisać miłość”, co w skrajnym wydaniu może nawet niweczyć sens powoływania adresata miłosnego. Metapoetycką demaskację tej figury przynosi wiersz Grochowiaka:

Pisałem Cię konwalia i zmierzchem
 I byłaś jak fontanna strzelista.

²⁵ Imperatyw *amabam amare*. Zob. D. de Rougemont: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Tłum. L. Eustachiewicz. Warszawa 1968, s. 42.

Mówiłem Ci zwierzenia najłżejsze
Na stokrotkach, w wierszach i w listach...

I nie kochałem Ciebie. Zbyt dużo
Przepaliłem miłości na słowa...
[...]

„Dla Ciebie piszę miłość” — to z kolei wers z utworu Rafała Wojaczka o podobnym w istocie przesłaniu. Nieobecny i niedostępny adresat miłosny zostaje zastąpiony obecną i dostępną rozkoszą pisania, rywalizującą z cierpieniem:

[...]
z warg spływa
kropla krwi
i gdzie Twój język
który by kołł ból
wynikły z przegryzonego
słowa kocham

„Choroba z miłości” wydarzyła się tu — jak widzimy — wskutek katastrofy językowej: „przegryzione słowo kocham”. Językowy charakter ma również dotkliwy brak przedmiotu odniesienia wpisany w wyrażenie „i gdzie Twój język”. Finalne słowo „kocham” domaga się bowiem odpowiedzi, której, z racji „wzajemnej nieodwracalności” ról, w poezji i w „dyskursie miłosnym” podmiot wiersza nigdy nie usłyszy. Język pojawia się oczywiście u Wojaczka na zasadzie homonimu wiążącego „pisanie miłości” (rozkosz trubadura) z tęsknotą za obecnością cielesną adresata. W *Zaklinaniu* Grochowiaka gwałtowne pożądanie adresatki zostało wprost związane ze sztuką poetycką: „Muszę cię mieć. To tak jakbym musiał mieć rym”. Erotyczne niezaspokojenie szuka dla siebie zwierciadła w twórczym spełnianiu się: „Muszę cię wziąć. Jak pióro biorę w garść”. *Ars amandi* postrzegane jest jako analogon *ars poetica*. Przykłady zbliżonej ekspresji Ty możemy odnaleźć także w wierszach Urszuli Koziół:

Ocalały na piasku mokry ślad twojej stopy
chciałam kiedyś odcisnąć wierszem, by w nim pozostał.
[...]

— Haliny Poświatowskiej:

[...]
 czcionkami maszyny śledzę
 urwany rytm twoich kroków
 [...]

— Ryszarda Krynickiego:

[...] żebyś była tu, żebyś była tu naga do ostatnich zdań, [...]

Wersy te zdają się precyzyjnie dokumentować Barthes'owską tezę, że „język rodzi się z nieobecności”. Przepływ metafor, symboli, peryfraz i metonimii nie służy bynajmniej, w przypadku tekstów apelatywnych, „przedstawianiu” adresata. Zamiast nieuzasadnionej konwencją deskrypcji (bardziej na miejscu w wypowiedziach w trzeciej osobie) pojawia się rozbudowane i odrealnione „porównanie przez nieobecność”, mówiąc już słowami wiersza Krynickiego:

choć porównanie przez nieobecność jest: jeżeli
 cię porównać, to do złotego dreszczu, do ciężarnej
 dreszczu jabłoni.
 [...]

Ten właśnie, wskazany przez Krynickiego, trop zdominował cytowany wcześniej utwór Jacka Bierezina. Jego skondensowanej postaci możemy się przyjrzeć w tekście Jerzego Kronholda pt. *Czym było twoje ciało*:

Czym było twoje ciało, nigdy się nie dowiem,
 szczeliną, światłem, przesmykiem, obłokiem,
 który cumował na wzgórzach za miastem
 kiedyśmy wędrowali żeby spotkać wieczór,
 jak miejsce pod poduszką i zanadrze.
 Jasne złoza jaśminu, pokłady akacji
 układały się w zdanie z ukrytym podmiotem
 i zamieniały w podmuch cichego bogactwa,
 zrozpaczonego gdy zniknąłś potem.
 Został pasaż tymianku i dotyk piwonii,

spleciony w wieniec zagadkowych liści,
pewien urwany refren, allegro symfonii
i temat tak jak zawsze wiekuisty.

„Porównanie przez nieobecność” jest komunikacją, która sankcjonuje autonomię niewypowiedzianego świata Ty. Ponazywana rzeczywistość wokół Ja („Został pasaż tymianku...”) kontrastuje z niespełnieniem, niewiedzą i domniemaniami dotyczącymi Ty. Łańcuch poetyzmów zwraca jeszcze uwagę na znamienne podwójność tekstu: sens „pisania miłości” („dla Ciebie”) przestaje być w nim ściśle związany z figurą adresata pragnienia. Drogi się rozchodzą, komunikacja trwa, o czym pisze Roland Barthes, zagłębiając się w istotę „dyskursu miłosnego”:

Bez przerwy wygłaszam do nieobecnego mowę o jego nieobecności; sytuacja w istocie zadziwiająca; inny jest nieobecny jako przedmiot odniesienia, obecny jako uczestnik rozmowy. Z tej szczególnej asymetrii rozwarcia powstaje rodzaj nieznośnej terażniejszości [...].²⁶

Przekaz liryczny zwrócony do Ty buduje relację, którą można nazwać, parafrazując „dialogików”, „próbą prawdziwej terażniejszości”. Za Gadamerem możemy osadzić tę relację w jakiejś „gnomicznej terażniejszości”, a odwołując się do Ingardena, możemy mianować ją „pozorem terażniejszości” czy też „radykałną aktualnością”. „Nie-znośna terażniejszość” liryki miłosnej jest wariantem tak właśnie pojmowanych sytuacji lirycznych, które można jeszcze uogólnić w duchu przedstawionej przez Paula Celana koncepcji wiersza jako „punktowej terażniejszości”. Leżącą u jej podstaw nieobecność przedmiotu odniesienia i jednocześnie przy tym „obecność nieobecnego” jako partnera komunikacji możliwej, w nieskomplikowanej formule streszcza tytuł wiersza Jacka Bierzina *Z tobą bez ciebie*. Wiersz stanowi, rzecz jasna, typowy przykład realizowania się „teraźniejszości nieznośnej”:

Paryż, Paryż bez Ciebie
jest tylko jeszcze jednym, smutnym
wyludnionym, wschodnioeuropejskim miastem,
[...]

²⁶ Ibidem, s. 56.

Komunikacyjny układ „z tobą bez ciebie” spełnia się na wiele sposobów. Można by nawet pokusić się, w ślad za „glosariuszem straty” (Stamelman), o pobieżny przegląd „glosariusza miłosnej nieobecności”. Znajdą się tam zapewne: tęsknota, rozłąka, niepokój, wzdychanie, marzenie, wyobrażenia, oczekiwanie, poszukiwanie, wołanie, porzucenie, odrzucenie, odmowa, ucieczka, podróż, oddalenie, pustka, usychanie, domysły, wspomnienie, żal, rozpacz, śmierć. Wśród imion nieobecności pozycję adresata miłosnego szczególnie często wyznacza „rozłąka”. Przypomnijmy, że tkwi ona w punkcie wyjścia każdej relacji lirycznej. Trwanie „dyskursu miłosnego”, oznaczające stan niezaśpokojenia, przydziela partnerom tej komunikacji miejsca oddzielne i coraz bardziej się oddalające. W przypadku wiersza — na zawsze, co uchwycił modelowo Juliusz Słowacki w *Rozłączeniu*, którego podmiot wypowiada przesądające zdanie: „Lecz choć się nigdy, nigdzie połączyć nie mamy...” W wierszu Ryszarda Krynickiego „rozłąka” decyduje o wyłanianiu się Ty lirycznego i warunkuje trwanie miłości:

ty, która wiesz, że to nie czas, kłamstwa jedynie
 miarą są nieobecności
 ty właśnie zechciej mi uwierzyć

iż jedyną moją zdradą wobec ciebie byłaby miłość
 byłaby miłość
 byłaby miłość
 miłość bez rozłąki

„Rozłąka” zostaje w tym wierszu postawiona wręcz w opozycji do „nieobecności”, przeniesionej w obszar etyki („kłamstwa”). Bez rozłąki miłość jest niemożliwa, chociaż wraz z nią realny partner staje się tylko „adresatem możliwym”. Inny z wierszy tego samego autora niemal dosłownie ilustruje opisywane prawidłowości lirycznej sytuacji komunikacyjnej:

kosmyk włosów mi zostaw ścieżkę twej odmowy
 kosmyk włosów przynajmniej jeżeli nie możesz krwi
 poronić; kosmyk krwi z krwiobiegu podróży
 po bezdrożu rozłąki po bezludziu powitań (pustynia pocałunku) ocal
 dzieło sztuki miłosnej: kosmyk rozłąki skoro
 już odchodzisz [...]

Potrzeba Ty rodzi się z „odmowy” i „odejścia”. Uruchomiona zostaje semantyczna reakcja łańcuchowa osaczająca obiekt uczuć kolejnymi składnikami „glosariusza nieobecności”: pozostawienie, ścieżka, odmowa, podróż, bezdroże, rozłąka, bezludzie, pustynia, odejście. „Rozłąka” uobecnia adresata, znikającego z pola widzenia podmiotu, który nie przestaje snuć miłosnego dyskursu. Tekst wypełnia seria dwornych próśb, podkreślających szlachetny wymiar wyznawanej miłości, oznaczających w istocie „zgodę na dystans” — warunek „miłości czystej”, niosącej, zgodnie z myślą Simone Weil, „część dla dystansu pomiędzy sobą a tym, co się kocha”²⁷. W roli głównej pojawia się dobrze znany z tradycji fetysz („kosmyk włosów”), ów „przedmiot metonimiczny”, który — jak pisze Barthes — „raz bywa obecnością (wywołującą radość), innym razem nieobecnością (wywołującą rozpacz)”²⁸.

Miłosne Ty staje się dla podmiotu „przejściem w zaświat”, które, w ujęciu Binswagera, „nie zachodzi bynajmniej tylko po śmierci ukochanej czy ukochanego”, ale stanowi, „całkiem niezależnie od wszelkiej mistyki i dogmatyki tamtego świata, konstytutywny moment miłosnego współbycia ze sobą w ogóle”²⁹, dokonujący się już za życia partnera. Miłosna poetyka „nieobecności” obejmuje więc na tych samych prawach „adresatów-kochanków” żywych i umarłych. Wiersze do nich kierowane jednakowo wyrażają „duchowy stosunek do drugiego człowieka”. W komunikacji lirycznej w obydwu wypadkach są to istoty nieme i nieobecne, a na poziomie literackiej reprezentacji nie wspieranej odniesieniami biograficznymi — tak samo „możliwe”. W obrębie poszczególnych sytuacji komunikacyjnych „głos Orfeusza” splata się często z epitalamicznym kontekstem *Pieśni nad pieśniami*, a tragizm historii miłosnych antyku współgra z bólem niezaspokojenia godnym śpiewu trubadura. Najlepszym dowodem takiej niezwykle dwoistości adresata może być twórczość wielokrotnie już cytowanej Haliny Poświatowskiej, zwłaszcza zaś następujące frazy:

nie umiem powiedzieć słowem
nie słowem tęsknię

²⁷ S. Weil: *Świadomość nadprzyrodzona*. Tłum. A. Olędzka-Frybesowa. Warszawa 1999, s. 329.

²⁸ Ibidem, s. 243—244.

²⁹ L. Binswanger: *Współbycie Mnie...*, s. 200.

ale rękoma

[...]

we mnie powstajesz
 najgłębiej
 i każdy oddech
 który na mrozie krzepnie
 przypomina że jesteś
 że znów odszedłeś ode mnie

„Nadnagość”

*Wypukłości twoich bioder są jak
 naszyjnik,
 dzieło rąk mistrza.
 Twoje łono to okągła czasza, niech
 w niej nie braknie wina!
 Twoje ciało to stóg pszenicy
 okolony liliami.
 Dwoje twoich piersi jest jak dwoje
 sarniąt,
 bliźniąt gazeli.*

PnP, 7, 2—4

Ty liryczne zjawiające się w wierszach w roli nieobecnego lub niedostępnego „obiekta miłości” — adresata pożądanego, oczekiwanego, adorowanego z dystansu, towarzyszy poezji także w tych momentach, w których relacjonuje ona doświadczenia erotyczne. Odczucie braku i nieobecności przesądza, chyba nieoczekiwanie, o formach adresata będącego zarazem partnerem aktu miłosnego. Partner wierszowy wyłania się bowiem w świecie możliwym jako efekt gry napięć między cielesnością a jej przekraczaniem. Świadectwem tego procesu jest np. *Lustro* Haliny Poświatowskiej:

jestem zaczadzona pięknem mojego ciała.
 patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma. odkryłam
 miękkie zagięcie ramion znużoną okągłość piersi które
 chcą spać i powoli na przekór sobie staczają się w dół.
 moje nogi rozchylające się oddające bezmiernie aż po

krańce których nie ma to co jest mną i poza mną
pulsuje w każdym liście w każdej kropli deszczu.
widziałam się jak gdyby poprzez szkło w twoich oczach
patrzących na mnie czułam twoje ręce na ciepłej napiętej
skórze moich ud i posłuszna twojemu rozkazowi
stałam naga naprzeciw wielkiego lustra. a potem
zasłoniłam oczy twoje żeby nie widzieć i nie czuć
samotności mojego rozkwitłego tobą ciała.

Poświatowska zorganizowała niezwykle subtelną sytuację komunikacyjną, której rozczytanie domaga się pewnej konfrontacji intertekstualnej. Kluczowe dla wiersza spojrzenie w lustro, równoznaczne z nagłym odkryciem własnej urody i seksualności, przypomina o konsekwencjach podobnego spojrzenia w *Herodiadzie* Mallarmégo:

[...]

O zwierciadło!

Wodo zimna przez nudę w ramie zamrożona,
Ileż razy i godzin, snami zrozpaczona
I wspomnień poszukując, co pod twoim lodem
Są jak liście głęboko wciśnięte pod wodę,
Widziałam siebie cieniem dalekim, grobowym,
A wieczorem — o zgrozo! — w twym źródle surowym
Płochliwego marzenia nagość jam poznała!
Mamko, czy jestem piękna? [...] ³⁰

Bohaterka lirycznych dialogów francuskiego poety przechodzi od lustrzanego porażenia własną urodą do absolutnej negacji życia zmysłowego: „[...] wyrzeka się natury, umiera jako dziewczyna, odchodzi w »białą noc z lodu i przerażającego śniegu«, w zabijającą życie duchowość”³¹. Chce pozostać w stanie „czystej idealności” (Friedrich) niczym „zimne klejnoty” (*froides pierreries*). Jej samookreślenie („so-bie kwitnę niezaznana”) powtarza pośrednio *Dziewczyna przed zwierciadłem* Leśmiana. Apostrofą skierowaną do lustra rządzi tu również

³⁰ Tekst w tłumaczeniu R. Matuszewskiego według: S. Mallarmé: *Wybór poezji*. Warszawa 1980, s. 38.

³¹ H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki*. [1956]. Tłum. E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 157. Obecny w cytacie fragment *Herodiady* w przekładzie Matuszewskiego wygląda następująco: „Nocy biała od śniegu i od sopli ostra!”.

wyobrażnia akwaticzna, wiążąca w naturalny sposób („lustro wody”), to, co powierzchniowe, z głębią: „Zwierciadło moje, bezdenny strumieniu”. Podobnie jak u Mallarmégo w wód tych unieruchomionym odbiciu ciało „zbywa się nagle niewiedzy o sobie”. Skutki są jednak odmienne. Afirmacja zmysłowości prowadzi w wierszu Leśmiana do ucieleśnienia odbicia:

[...]

Czeka mnie zawsze w twych głębiach udusznych
Schadzka ze sobą! I nikt nie wysłodzi
Pieszczot, którymi, jak lgnistym snem, bredzi
Ciał dwoje, sobie nawzajem posłusznych...
Z nich jedno, chłonąc upojen mgłę białą,
Własnym spojrzeniem swą nagość bezwstydzi,
A drugie — w lustrze — udaje, że widzi,
I tak omdlewa, jak gdyby widziało

[...]

Dziewczyna romansuje z fantazmatyczną kopią siebie samej, szukając w narastającym niezaspokojeniu śmiertelnego zatracenia („aż w pył się roztrącę / O śmierć, jak perła o perłę zuchwał!”). Na tle zarówno lodowatego odbicia, usytuowanej poza dotykiem, idealnej urody w *Herodiadzie*, jak i namiętnej, zwierciadlanej przygody dziewczyny Leśmianowskiej, dobrze ukazuje swą odrębność sytuacja zapisana w wierszu Poświatowskiej. Podobnie do już omówionych zdarzeń poetyckich punktem wyjścia staje się tu lustrzane „zaczadzenie pięknem” własnego ciała. Podobnie też jak w tamtych przypadkach kobieta, która „sobie kwitnie niezaznana”, na swój sposób „odchodzi od zmysłów”. Tyle że w *Herodiadzie* jest to odejście w dziedzinę czystej idei, a u Leśmiana odchodzenie wpisujące się raczej w przenośną formułę wskazanego frazeologizmu (tj.: tracić zmysły i jasny, trzeźwy ogłód sytuacji). Kobięcy podmiot Poświatowskiej porzuca natomiast swą zmysłowość na rzecz innej osoby, w pełni ją od tej drugiej osoby lirycznej uzależniając. Tym samym oddala proste i narzucające się wręcz posądzenie o narcystyczny sens zapatrzenia w siebie, właściwy innym tego typu spojrzeniom³². Ostatecznie nie ma tu bowiem mowy

³² Miejsce *Dziewczyny przed zwierciadłem* w ramach „wątku narcyzowego” wskazał M. Głowiński w: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 80.

o „zapatrzeniu w siebie”, jest natomiast wyrafinowany ekshibicjonizm. Chociaż pozornie wszystko wygląda na typowe podwojenie podmiotu zmierzającego do samopoznania, w którym musi on stać się dla siebie samego przedmiotem — uznać siebie w odbiciu. Przypomnijmy, co przy okazji analizy romantycznego i Leśmianowskiego „odbicia i poznania” pisał Ireneusz Opacki:

Lustro, odbijając przedmiot, niejako *przywłaszcza go* sobie, wchłaniając go w siebie poznaje go. By doszło do autorefleksji, chcący poznać siebie przedmiot znów musi stanąć naprzeciw swojego odbicia jako rzeczy zewnętrznej i powtórnie *lustrzanie* odbić ów wizerunek w sobie. Bo tylko to, co odbija w sobie rzeczy wobec siebie zewnętrzne, może je poznać. P o d m i o t e m poznania jest to, co stoi w pozycji lustra wobec rzeczy względem siebie zewnętrznych.³³

Na pozycji drugiego lustra w świecie wiersza Poświatowskiej podmiotową świadomość wyparł jednak właśnie ten drugi: powołany na potrzeby komunikacji lirycznej „adresat — nieobecny”, ale możliwy. Intensywnie kreowane Ty usuwa wstępną oczywistość lustrzanego odbicia. Od konwencji autokreacji, autorefleksji i autoportretu przechodzimy zatem do uznania zewnętrznej wobec podmiotu świadomości poznającej. Ta właśnie świadomość jest „autorem” przedstawionego ostatecznie wyglądu Ja lirycznego, tworzy tekst jego (jej) ciała³⁴. Zresztą, czy można wyobrazić sobie autoportret pozbawiony twarzy? Topografia ciała podmiotu, zmieniającego się w obiekt obserwacji, obejmuje obszar od ramion, poprzez piersi, do nóg. Dostępna jest tylko twarz adresata, i to w podwójnym przywołaniu jego oczu. Rysuje się dość stereotypowy, „voyeurystyczny” układ zachowań: „Mężczyzna skupiony i jakby nieobecny, kobieta, która wie, że na

³³ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: I d e m: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 50.

³⁴ „To przejście na teren cudzej świadomości i obserwowanie świata cudzymi oczyma przez podmiot tworzy jedną z najbardziej fundamentalnych cech liryki Poświatowskiej, jej obiektywizację, jej »zdyktansowanie się« wobec podmiotu”, piszą, także na marginesie omawianego wiersza, I. Opacki, J. Piotrowiak: *Liryka punktów widzenia. O poezji Haliny Poświatowskiej*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 14: *Z poezji XX wieku. Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1979, s. 67—68.

nią patrzą”³⁵. Wyimaginowany albo mimo wszystko „możliwy patrzący” tworzy obraz wylaniający się niczym, naruszający reguły sztuki, „akt bez twarzy” z opowiadania Michela Tourniera, odkryty przez artystę, który:

[...] rozwiązał sprawę, ucinając swoim aktem głowę. Ucięcie głowy to zabieg radykalny! Biorąc rzecz logicznie, powinno by uśmiercić fotografię. A tymczasem, przeciwnie, obdarza ją życiem intensywniejszym, bardziej tajemniczym [...].³⁶

Podobnie „posąg kobiety, gdy utraci głowę, rozkwita tym bujniej w swej cielesnej pełni”³⁷. Pozostają oczy adresata, które tworzą akt i zapewniają kontakt pomiędzy miłosnymi partnerami. „Wychodzisz z moich oczu rozebrana” — mógłby ów tekstowy kochanek powtarzać słowa wiersza Różewicza. „Oczy” zajęły miejsce „przed lustrem”, opuszczone przez kobietę (Ja), która znalazła się niczym Alicja wyłącznie po jego drugiej stronie. Liryczny adresat pragnienia przybiera w wierszu Poświatowskiej postać Ty transgresji miłosnej. Jest czystą relacją wywiedzioną ze świata pożądań, która uzyskuje twarz i naprzeciw której zjawia się kostium nagości. Pozbawione przebrania Ty (oczy reprezentują jego obnażone oblicze³⁸) konfrontuje się z kobietą „bez twarzy”, ubraną w nagość, przekraczaną jedynie w relacji wobec niego. Obraz nagiej kobiety zamknięty i skadowany w ramach lustra dopiero pod wpływem rozkazującego spojrzenia adresata uruchamia swą możliwą bezgraniczność, w której „piersi” cały czas „staczają się w dół”, „nogi” rozchylają się „aż po krańce których nie ma”, natomiast ekspresją całego ciała jest rozkwitanie. Zainicjowana w wierszu komunikacja możliwa zastąpiła zwierciadlany „świat odniesienia” odsłonięciem nowego, nieodbitego i niewidzialnego dotąd świata.

³⁵ J. Guitton: *Maska nie kłamie*. Tłum. A. Olędzka-Frybesowa. W: *Maski*. Red. M. Janion, S. Rosiek. T. 1. Gdańsk 1986, s. 113.

³⁶ M. Tournier: *Twarz jest szyfrem ciała*. Tłum. E. Bąkowska. W: *Maski*. Red. M. Janion, S. Rosiek. T. 1..., s. 56.

³⁷ Ibidem, s. 57.

³⁸ „Twarz zwróciła się w moją stronę — oto cała jej nagość. Istnieje sama przez się, a nie przez odniesienie do systemu” — pisze, m.in. rozpatrując fenomen „nagości twarzy”, E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 74.

W innych okolicznościach Ty miłosnej transgresji może ujawnić swój charakter oniryczny: „Sen mi przynosi twoje ciało” (Różewicz), albo — jak u Poświatowskiej — może wyłaniać się z procesu interioryzacji: „mam ciebie w roztańczonej krwi”. Z kolei w wierszu Wojaczka miłosna adresatka jawi się niczym mistyczny szczybel do nieba³⁹, z tymże wręcz utożsamiana:

[...]

Ciebie biorąc, z Ciebie pijąc, ja o niebo

Już nie dbałem wiedząc przecież, że to jedno

W innym wierszu Rafała Wojaczka wobec partnera erotycznej komunikacji zostaje wyartykułowana *Prośba* o przekroczenie dotykowo-wzrokowej bariery kontaktu, o zdjęcie z kobiety maski nagości: „Zrób coś, abym rozebrać się mogła jeszcze bardziej”. Spełnienie i kres tej prośby wyznaczyła w formule *Nadnagości* Urszula Koziół:

[...]

Wszakżeś jeszcze nie pojął mnie całej.

Chcesz mnie dostać — śmierć zabierz.

[...]

Śmierć jako granica relacji miłosnej prowadzi nas wprost do adresata powoływanego w stanie ekstazy. Pragnienie miłości spełnionej w całkowitym zespoleniu partnerów wyzwala obrazy unicestwienia, utraty przytomności, krańcowego wyczerpania, chwilowego nieistnienia. „I zdybawszy twój bezkres, sam ginę w bezkresie”, czytamy w wierszu Leśmiana, co w przełożeniu na język „antropologii erotyzmu” oznacza, że „Przejdziecie od stanu normalnego do stanu erotycznego

³⁹ O roli „ziemskiej kobiety” jako „motoru mistyki” pisze m.in.: R. Nelli: *Miłość dworska...*, s. 112–113. Dla L. Binswängera takie „formy mistyki miłości” „zagrożają duchowi miłości”, jako oderwane od jego całościowej struktury: „Wymienimy trzy spośród nich: popadanie w orgiastyczno-mistyczne odczucie jedności w Schelerowskim sensie, a więc »podczas bliskiego zamroczeniu wyłączenia duchowego bytu osoby, pogrążanie się na powrót w jednym pędzie życia«, popadanie w mistyczne ubóstwienie Ty i samej miłości i na koniec jednostronne zabsolutyzowanie mistyczne samej miłosnej egzystencji w znaczeniu jednostronnego »wyrastania ponad ukochany przedmiot«, w sensie »oderwania się od przedmiotu miłości« (Rilke)”. Zob. Idem: *Współbycie Mnie...*, s. 207.

pożądania zakłada względne roztopienie, rozprzężenie bytu ustanowionego w porządku nieciągłym.”⁴⁰ Możliwe Ty ekstazy jest oczywiście niemożliwe do poetyckiego opisanie z punktu widzenia współuczestnika, jest wręcz — co wydaje się zrozumiałe — manifestacyjnie nie rozpoznane i nie przedstawione, co wyraża np. wiersz Poświatowskiej⁴¹:

więc jesteś jesteś jesteś
 daj niech sprawdzę
 niech cię dotknę raz jeszcze dłonią i ustami
 niech w oczy spojrzę chociaż najmniej wierzę
 oślepiłm ze zdumienia oczom
 jeszcze głos twój usłyszeć chcę
 zapachem się zaciągnąć
 pojąć cię raz i na zawsze wszystkimi zmysłami
 i nigdy nie zrozumieć i ciągle na nowo
 dochodzić prawdy pocałunkami

Seksualność zatrzymuje się na „granicy języka”⁴². Stanisław Grochowiak w *Upojeniu* otwiera np. świat adresata, czyli „świat pożądany”, serią zaprzeczeń:

⁴⁰ G. Bataille: *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*. Tłum. M. Ochab. W: *Odmieńcy*. Red. M. Janion, Z. Majchrowski. Gdańsk 1982, s. 344–345. G. Borkowska, analizując twórczość Poświatowskiej, umiejscawia zjawisko *petite mort* w jej koncepcji „budowania podmiotowości”: „[...] patrzenie istotne dokonuje się w momencie miłosnej kulminacji. Która rozmywa granice podmiotu, która wiedzie go do samozatraty [...]. Oślepiające spojrzenie miłości osadza w bycie i natychmiast z niego wykorzenia, kierując podmiot w stronę śmierci”. Zob. Eadem: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków 2001, s. 150.

⁴¹ I. Opacki oraz J. Piotrowiak wskazują na dwoistość tekstu, jego „dwa punkty widzenia”, z jednej strony „opanowanie świadomości przez zmysłowe, erotyczne pożądanie” i, z drugiej strony, „czysty akt poznawczy, w którym zmysły są przez świadomość kontrolowane i użytkowane w roli narzędzia poznania”. Zob. Idem: *Liryka punktów widzenia...*, s. 58. O lirycznych konsekwencjach „poznawania ciałem” w tej poezji zob. także: J. Piotrowiak: *Poetyckie studium człowieka i świata. Liryka Haliny Poświatowskiej*. „Roczniki Humanistyczne” 1975, z. 1, s. 131–154.

⁴² Odwołuję się tu do „granic współczesnej seksualności” analizowanych przez M. Foucaulta w: *Przedmowa do transgresji*. Tłum. T. Komendant. W: Idem: *Szaleństwo i literatura*. Warszawa 1999, s. 47–66.

[...]

Nie jesteś dla mnie tymianek ni róża,
Ani też „czuła pod miesiącem chwila” —
Lecz ciemny wiatr,
Lecz biały mróz.

[...]

Nie szukasz we mnie silnego ramienia,
Ani ci w myśli „klejnot zaufania”,
Lecz słony deszcz,
Lecz złoty blask.

[...]

Jak dostrzegł Piotr Łuszczkiewicz, wiersz „oddala model erotyki sentymentalnej” i „uchyla również tradycje uczuciowości rycersko-dworskiej”. Tym, co pozostaje, jest „Starcie seksualnych żywiołów, nie temperowanych już żadną kulturową osłoną”⁴³. Oczywiście finał „starcia” przynosi pożądane zniszczenie: „skwar, co ciała kochanków spopiela”; „śmierć, co oczy kochanków rozszerza”. Śmiertelnemu upojeniu towarzyszy także adresat liryczny w wierszu Poświatowskiej inc. w *twoich doskonałych palcach...*:

[...]

nagle wiesz — że mam usta czerwone
— słonym smakiem nadpływa krew —

Scena miłosna ewokująca pragnienie śmierci pojawia się w wierszu Jacka Bierzina (inc. *Jest już druga w nocy...*), odpowiadając popularnym wyobrażeniom o wyzwalającej funkcji takiego współlistnienia⁴⁴, czyniąc z Ty lirycznego „nośnik transcendencji”⁴⁵, warunek wkrocze-

⁴³ P. Łuszczkiewicz: *Księżę erotyku...*, s. 84.

⁴⁴ Na ten temat pisze m.in. D. de Rougemont: *Miłość a świat...*, s. 174. Na przykładzie wierszy Wojaczka, Krynickiego i Kierca problem ten analizuje P. Dybel: *Miłość i ciało: dwa sprzeczne zeznania*. W: Idem: *Ziemscy, słowni, cielesni*. Warszawa 1988, s. 289—309. Relacje między wierszowymi partnerami Dybel ujmuje w schemacie dramatycznym, sytuując je kolejno w „dramacie zwierzzenia”, „nagości”, „porozumienia” i „transcendencji”.

⁴⁵ O „śmierci w akcie pćciowym” i kobiecie jako „nośniku transcendencji” w poezji Wojaczka pisał T. Komendant: *Przywracanie symetrii. O poezji Rafała Wojaczka*. [1973]. W: *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Red.

nia w świat erotyzmu metafizycznego, przejścia od komunikacji miłosnej do komunikacji z nadrzeczywistością:

[...]
 I może nasze gorące ciała
 urodzą śmierć
 której tak pragnę
 z Tobą

W cytowanym utworze Ty ekstazy miłosnej jest znaczone litanijnym łańcuchem ekwiwalencji:

[...]
 Od dzisiaj jesteś Innym Krajem
 w moim starym tym samym kraju
 Od dzisiaj jesteś Pieśnią nad Pieśniami
 i nie obudzą Cię córki jerozolimskie
 [...]
 Od dzisiaj jesteś Pasją nad Pasjami
 i Twój szczyt góruje nad górami świata
 [...]
 Od dzisiaj jesteś Ziemią Obiecaną
 której oczy i usta rozmawiają ze mną
 [...]

Adresat utworu kształtuje się wręcz modelowo w odniesieniach ustanawianych poza rejestrowaną „sytuacją dyskursu”. Ciało lirycznej kochanki ma wybitnie intertekstualny charakter, zwracając tym samym naszą uwagę na podobny charakter bytowy wszystkich pozostałych partnerów miłosnej komunikacji. „Zresztą — pisał Georges Bataille — jeśli pragniemy prawdy o miłości, największy kłopot mamy nie tyle z jej uwikłaniami w realnym świecie, ile raczej z jej uwikłaniem w słowa”⁴⁶.

R. Cudak, M. Melecki. Katowice 2001, s. 108. Zob. także na ten temat: L. Kowalewski: „Miłość, która obudzi śpiącą w tobie śmierć”. *Trzy transgresje erotyczne: Mickiewicz — Leśmian — Wojacek*. „Akcent” 1990, nr 4.

⁴⁶ G. Bataille: *Miłość istoty śmiertelnej*. [1951]. Tłum. I. Kania. W: Idem: *Historia oka i inne historie*. Wybór i wstęp T. Komendant. Tłum. T. Komendant [et al.]. Kraków 1991, s. 297.

Część IV

Próby rozumienia

„Sobowtór w fałszywym lustrze...”

*Teraz bowiem widzimy jakby przez zwierciadło
i niby w zagadce, ale wówczas twarzą w twarz.*

I Kor 13, 12

*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc
autem facie ad faciem.*

„Zapomnij o sobie...”

Poezja drugiej osoby intensyfikuje doznawanie wiersza w Celanowskiej perspektywie „tajemnicy spotkania”. Przedstawianie się do innego, poszukiwanie i „przygadywanie” go, „potrzeba jakiegoś vis-à-vis”¹ tkwią immanentnie w strukturze apostroficznej. To dzięki jej specyfice udratyzowanie wypowiedzi lirycznej może nasuwać i unaczyniać skojarzenie wiersza z rozmową, w której „to, co było zagadnięte, wnosi obecnie swoje innobycie i przez nazwanie zostaje równocześnie zamienione na Ty”². Bezpośredni zwrot do adresata, zapożyczony z rozmowy i na nią wprost wskazujący, otwiera jednocześnie w przypadku tekstu poetyckiego całkowicie niezwrotną relację, która ustanawia w „jakimś vis-à-vis” aksjologiczne centrum zjawiającego się wraz z nim świata. Rozbieżność Ja i Ty w sytuacji każdego dyskursu przejrzystości uchwycił Michaił Bachtin, pisząc, że „Kiedy patrzymy na

¹ P. Celan: *Meridian*. Tłum. F. Przybylak. W: Idem: *Utwory wybrane*. Kraków 1998, s. 335.

² Ibidem.

siebie, wówczas w naszych źrenicach odbijają się dwa różne światy”³. Jest to zdanie znakomicie oświetlające problem referencji zarówno pierwszej, jak i drugiej osoby w komunikacji literackiej. Szczególnie przydatne wydaje się ono natomiast w odniesieniu do tych zdarzeń lirycznych, w przypadku których apelatywność zaczynamy podejrzewać jedynie o zasłanianie autokomunikacji. Zaznaczymy od razu, że nie chodzi tu wyłącznie o kwestie transpozycji formy osobowej „ty jako ja”, choć rozpoznanie okoliczności jej występowania pozostaje dla nas bardzo ważnym zadaniem.

W polskiej poezji powojennej XX wieku wyodrębniliśmy dotąd dwie zasadnicze formacje „mówienia” do osobowego Ty. Z jednej strony jest to retoryczna przestrzeń anonimowego apelu, głośnej, publicznej mowy, wygłaszanej *ex cathedra* do człowieka bez konkretnej twarzy, pożądanego bohatera na scenie ponadjednostkowych zasad etycznych. Z drugiej — iluzja „prawdziwego dyskursu” rodząca się w intymnych szeptach i nawoływaniach, dająca „obietnicę oblicza”, efekt miłostnego pragnienia i poszukiwania metafizycznej podstawy dla zmysłowych międzyludzkich doświadczeń i kontaktów. Jest jednak jeszcze trzecia formacja, egzystencjalna, w ramach której adresata zdaje się kształtować wnikliwa introspekcja, dostępna w postaci ujawnianej albo przez seans psychoanalityczny, albo wydobyta w ogóle spoza sfery jakiegokolwiek zewnętrznej artykulacji. Rzecz jasna, włączamy w tym miejscu do rozważań obfity blok tekstów, operujących w powszechnym odbiorze zasadą domniemanej tożsamości „mówiącego” i „słuchającego”. Trudno jednak przystać na sprowadzenie przyjętego w nich modelu komunikacyjnego do formalnej gry zaimków osobowych dających się bez konsekwencji „przekładać”, dowolnie zamieniać „jakieś Ty” na „jakieś Ja”.

Czy mamy zatem do czynienia z utworami, w których apelatywność stanowi zasłonę dla egotyzmu, czy też raczej odwrotnie, to obecna w ich strukturze autokomunikacja „swoiście wychyla się w stronę odbiorcy”⁴? Oczywiście w sensie podstawowym autokomu-

³ M. Bachtin: *Autor i bohater w działalności estetycznej*. W: Idem: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czapliewicz. Warszawa 1986, s. 56—57.

⁴ Inspirująca jest dla mnie w tym względzie m.in. analiza Łotmanowskiego pojęcia autokomunikacji przedstawiona przez W. Pansa w: *Z zagadnień semiotyki pod-*

nikacja oznacza całkowity brak wokalizacji („mowa milcząca”) i realizuje się tylko jako „wewnętrzna radiofonia”, „nieustępliwa paplająca duszy”, „wewnętrzna recytacja” (Barthes)⁵. Każde jej uzewnętrznienie będzie co najwyżej „autokomunikacją kompromisową”⁶. „Znak słowny — pisze Lévinas — pojawia się tam, gdzie ktoś nadaje czemuś znaczenie dla kogoś innego.”⁷ Tekst poetycki nie naśladuje zatem wprost Platońskiej „rozmowy duszy samej z sobą, odbywającej się bez głosu”⁸. Jest „mową zewnętrzną” przeznaczoną „dla innych”⁹, mową już uspołecznioną. Z tym, że owa instancja odbiorcza tworzy się — jak widzi to w duchu dialogicznym Martin Buber — już na etapie powstawania myśli, na którym myślący zwraca się nie do siebie, lecz „do podstawowego układu, przed którym odpowiada za swe rozpoznanie, lub do porządku, przed którym odpowiedzialny jest za nowo wstępujący kształt pojęciowy”¹⁰. Intrapersonalna komunikacja ujawnia potrzebę zewnętrznego adresata. Dla Bubera jest to „potrzeba czysto dialogicznego sprawdzianu i próby”, w której „funkcją odbiorczą obarcza się już nie Ty — Ja, lecz prawdziwe Ty, które albo pozostaje czymś pomyślanym, choć mimo to odczuwanym jako jak najbardziej żywe i »inne«, albo wciela się w którąś ze znanych osób”¹¹. Lévinas podkreśla wręcz, że „etyczne wydarzenie relacji społecznej rządzi już mową wewnętrzną”¹².

W zakresie rozważań czysto literaturoznawczych zasadny zatem wydaje się taki właśnie, dialogiczny kierunek rozpoznawania adre-

miotu. W: *Autor — Podmiot literacki — Bohater*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wrocław 1983, s. 31—46.

⁵ R. Barthes: *Imperium znaków*. Tłum. A. Dziadek. Warszawa 1999, s. 133.

⁶ W. Panas: *Z zagadnień...*, s. 43.

⁷ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 238.

⁸ Platon: *Sofista*. Tłum. W. Witwicki. Warszawa 1956, s. 94—95.

⁹ Na temat opozycji „mowy dla siebie” i „mowy dla innych” oraz definicji „mowy wewnętrznej” zob.: E. Grodziński: *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*. Wrocław 1976. Na temat zasad literackiej ekspresji „mowy wewnętrznej” zob.: M. Głowiński: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. [1963]. W: Idem: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 85—113.

¹⁰ M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa 1992, s. 234.

¹¹ Ibidem.

¹² E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 244.

sata lirycznego w tekstach czytanych zazwyczaj przez pryzmat ekspresji solipsystycznej. W omawianym aspekcie referencja drugiej osoby lirycznej mieści się w horyzoncie estetycznym zakreślonym np. przez Bachtina dla relacji autor — bohater. Dążenie do osiągnięcia całościowego wymiaru swego życia emocjonalnego wymaga obecności innego człowieka, w „radości spotkania, wzajemnego kontaktu, smutku rozłąki, bólu utraty” powstają tony, które — jak pisze Bachtin — „zestrzajają niejako drugiego człowieka”¹³. Dotyczy to również wszelkich sytuacji autorefleksji, które, stając się próbą odzwierciedlenia siebie w innym, prowadzą podmiot (ja-dla-siebie) przed lustro, powołując punkt widzenia innego człowieka (ja-dla-innego). I nawet „na ekspresję naszego odbitego w lustrze oblicza składa się” — jak to nazywa autor *Estetyki twórczości słownej* — „wyraz oceny, którą wydaje o nas hipotetyczny inny człowiek”¹⁴. Jest to „wyraz fikcyjnej, nigdzie nie zakorzenionej duszy”, która przecież, dzięki aktowi poetyckiemu znajduje swe zakorzenienie w samej możliwości zaistnienia danej komunikacji. Spojrzenie w lustro, by zobaczyć siebie jako innego, oznacza — jak pisze Jonathan Culler — „rozpoczęcie złożonej zwierciadlanej gry identyfikacji i alienacji” (*complex specular play of identification and alienation*)¹⁵, w której zasady dobrze wprowadza wiersz Tadeusza Różewicza *Rozmowa* (*Wiersze*, 1974), przynoszący ironiczną relację o pisaniu poezji i tematyzujący zarazem problem zwierciadlanego adresata:

[...]
 odwracasz się od siebie
 wchodzisz
 do gabinetu osobliwości

 wśród krzywych zwierciadeł
 dwuznaczne formy
 zmienione proporcje
 wątpliwe pokrewieństwa

 twoja mała sobowtór

¹³ M. Bachtin: *Autor i bohater...*, s. 154—155.

¹⁴ Ibidem, s. 69 oraz s. 571.

¹⁵ J. Culler: *The Mirror Stage*. W: Idem: *The Pursuit of Signs*. [1981]. London—New York 2001, s. 174.

w fałszywym lustrze
odrobinę głębszy
szlachetniejszy
[...]

Relacja przeznaczona jest dla adepta sztuki poetyckiej, który sam jednocześnie staje się lustrzanym odbiciem podmiotu mówiącego. W ten sposób Ja przegląda się także niejako w odbiciu odbicia, jakim jest ów „sobowtór w fałszywym lustrze”, a którego właściwym desyg-natem jest adresat liryczny. W jego przepowiadającym dopiero odbiciu drzemie typowa dla doświadczenia zwierciadła pokusa, by uznać się za kogoś innego: „kradzież obrazu”¹⁶. Sam adresat z kolei jawi się jako „fałszywy sobowtór” podmiotu ulegającego pokusie, żeby w kimś innym zobaczyć siebie. Przeżycie lustrzane sytuuje się — jak zauważa Umberto Eco — „na granicy między percepcją a oznaczaniem”¹⁷. W tej właśnie sytuacji granicznej umieszcza Różewicz perspektywę wszelkiej komunikacji poetyckiej zmierzającej do autorefleksji. Jej metaforą stały się w wierszu lustra deformujące, czyli uczestniczące w procesach semiozy. „Złudzenie percepcyjne” towarzyszy jednak — o czym przekonuje Bachtin — każdorazowemu zajęciu pozycji przed zwierciadłem:

W gruncie rzeczy sytuacja, w jakiej znajdujemy się przed jego taflą, zawsze jest nieco fałszywa: tak samo, jak nie możemy podejść do siebie z zewnątrz, tak i tu wzywamy się w jakiegoś potencjalnego, nieokreślonego innego człowieka, z którego pomocą próbujemy zająć wartościujące stanowisko wobec samych siebie, z jego perspektywy chcemy ożywić i ukształtować własną postać. Dlatego też wyraz naszej twarzy oglądanej w lustrze zaskakuje nienaturalnością.¹⁸

Lustrzane podwojenie tworzy „przestrzeń asymetryczną”¹⁹, której w poetyckiej sytuacji komunikacyjnej odpowiada asymetria ról osobo-

¹⁶ U. Eco: *O zwierciadłach*. W: Idem: *Czytanie świata*. Tłum. M. Woźniak. Kraków 1999, s. 78.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ M. Bachtin: *Autor i bohater...*, s. 68—69.

¹⁹ Na temat „asymetrii relacji międzysobowej” zob. E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 255—257.

wych Ja — Ty, usuwająca w istocie realną możliwość transpozycji tych form czy też gramatycznego „przekładu” zaimków, tam gdzie często wydaje się to uzasadnione. Samoobserwacja bowiem zawsze uwikłana jest w jakiegoś drugiego jej uczestnika, nawet fikcyjnego czy — jak pisze Buber — „pomyślanego”, ale odczuwanego jak najbardziej realnie. „Gdy przyglądam się sobie w lustrze — wróćmy do Bachtina — nie jestem osamotniony, lecz poddaję się władzy cudzej duszy”²⁰, która w dodatku wykazuje tendencję do usamodzielniania się, niezależności. Dlatego wiersz Tadeusza Różewicza, powołując zwierciadlane Ty — potencjalnego poetę, przepowiada mu jednocześnie nieskończone przechodzenie „etapu zwierciadła”, po którym to, jak opisywane przez Lacana dziecko, osiągnąwszy stan skończonego *imago* i poczucie utożsamienia z „idealnym Ja”²¹, będzie tracił swą pełnię w doświadczeniu języka. Komunikacja poetycka, a szczególnie zapisana w drugiej osobie, ponawia bez końca podstawowe doświadczenie rozwoju człowieka, urealnijając i eksponując obrazy innego, nawet jeśli zdają się one tylko lustrzanym refleksem samego podmiotu. Na tym tle bardziej zrozumiałe staje się obecne w późniejszym wierszu Różewicza *zadanie domowe* (zawsze fragment — *recycling*, 1998) przeznaczone dla adresata-„młodego poety”:

[...]
 opisz swoją twarz
 z pamięci
 nie z lustra

 w lustrze możesz pomylić
 prawdę z jej odbiciem

 nie opisz anioła
 opisz człowieka
 którego minąłeś wczoraj

 opisz swoją twarz
 i podziel się ze mną
 jej zmiennym wyrazem

²⁰ M. Bachtin: *Autor i bohater...*, s. 70.

²¹ Przywołuję tu popularny opis rozwoju dziecka pomiędzy 6. i 18. miesiącem życia, zwieńczony odnalezieniem i zintegrowaniem własnego Ja po stronie lustra. Zob. J. L a c a n: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. En: I d e m: *Écrits 1*. Paris 1971, s. 89—97.

nie czytałem
w poezji polskiej
dobrego autoportretu

Wraca tu pogląd, że lustro „daje twór estetycznie fałszywy”²². Ucieczka sprzed lustra kończy się jednak przed zwierciadłem innego i oznacza wkroczenie w język: „opisz człowieka / którego minąłeś wczoraj”. „Pióro wypada mi z ręki, gdy tylko chodzi o mówienie o sobie”²³ — tak skrótowo charakteryzuje jeden z typów literackiej wrażliwości Philippe Lejeune. Autoportret możliwy jest więc tylko jako portret kogoś innego, także tego powoływanego do istnienia w pamięci: innego siebie. Bachtin stale przypomina o „integrującej aktywności innego”²⁴ w procesie zewnętrznego scalenia osobowości. Estetyczne powodzenie autobiografii wymaga, by „wypowiedzieć się o swoim życiu ustami innego człowieka”²⁵, co wynika z faktu, iż „biograficzna (oraz autobiograficzna) pełnia obrazu człowieka” skupia w sobie to, co „nigdy nie może być przedmiotem osobistego doświadczenia, co zdobywa się dzięki świadomości i myślom innych”²⁶. W utworze Różewicza dążenie do prawdy twarzy — „dobrego autoportretu”, skazane jest na niepowodzenie bądź to wskutek nieustającej metamorfozy twarzy („[...] podziel się ze mną / jej zmiennym wyrazem”), bądź też wskutek konieczności postrzegania i odnajdywania siebie w kimś innym: „odwracasz się od siebie”. Z kolei jednak, realnie „nie mogę »mieć« twarzy tego, kogo spotykam”, gdyż inny jest tylko „wobec mnie, ale nie jest dla mnie”²⁷, jest zawsze tym, którego „minąłem”, który „przeszedł”. Obrazowo stawia nas przed tym problemem Czesław Miłosz w *Esse*, kreśląc studium twarzy jakiejś przygodnej nieznajomej z metra:

Przyglądałem się tej twarzy w osłupieniu. [...] Co można zrobić, jeżeli wzrok nie ma siły absolutnej, tak, żeby wciągał przedmioty z za-

²² M. Bachtin *Autor i bohater...*, s. 72.

²³ Ph. Lejeune: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Tłum. W. Grajewski, R. Lubas-Bartoszyńska, S. Jaworski, A. Labuda. Kraków 2001, s. 6—7.

²⁴ M. Bachtin: *Autor i bohater...*, s. 72—73.

²⁵ Ibidem, s. 132.

²⁶ Ibidem, s. 453.

²⁷ Zob. J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990, s. 63.

chłyśnięciem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka? [...] Wchłonąć tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat. Mieć.

Jeśli zatem nie mogę „mieć”, to nieuchronnie zmierzam do wykorzystania „twarzy innego” jako swojej maski. Chcąc opisać i zrozumieć siebie, poprzestaję na próbie opisania i zrozumienia kogoś innego. Dyskurs nazywany autobiograficznym sprowadza się tym samym głównie do nawiązywania kontaktu z owym innym. Autokomunikacja, autoportret, autobiografia, autorefleksja i autentyczność ustępują pełniejszemu i bardziej przekonującemu estetycznie udawaniu, wychyleniu ku jakiemuś adresatowi, przeglądaniu się w nim, wreszcie ustanawianiu w nim masek i „sobowtórów w fałszywym lustrze”.

Także dla Paula De Mana autobiografia („wzajemne — a więc podwójne — odbijanie się w sobie dwu uwikłanych w nią podmiotów”) nie może być „wiarygodnym świadectwem samopoznania”:

[...] element lustrzanego odbicia jest nie tyle sytuacją czy zdarzeniem, które można umieścić w jakiejś historii, ile manifestacją, na poziomie odniesienia, pewnej struktury językowej.²⁸

Spostrzeżenie De Mana wydaje się przydatne w perspektywie ogłądu, niewątpliwie uwikłanej w auto-dyskurs, relacji Ja — Ty w przypadku tzw. transpozycji. Trudno bowiem, w kontekście zgromadzonych dotąd opinii, pogodzić się z propozycją ogłoszoną przez Lejeune’a w *Pakcie autobiograficznym*, „ażeby rozdzielić problemy osoby gramatycznej i tożsamości”²⁹, co oczywiście skutkuje przyzwoleniem na „wykonanie operacji przekładu” zaimków osobowych. „Druga osoba” jest dla Lejeune’a wyłącznie figurą dyskursu autobiograficznego, która jednak „organizuje powrót do pewnej sytuacji podstawowej, która jest dla nas do zniesienia tylko wtedy, gdy wyobrazimy

²⁸ P. De Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Tłum. M.B. Fedewicz. W: *De-konstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 111.

²⁹ Ph. Lejeune: *Wariacje na temat...*, s. 26.

sobie, że ma ona charakter przenośny”³⁰. Tyle, że jeśli przyjmiemy za De Manem, jako pewne, istnienie wyłącznie jakiejś językowej „struktury poznawczej”, okaże się, że w ogóle nie ma do czego wracać. W przypadku bowiem określonej, całościowej literackiej komunikacji (np. zdarzenia wiersza) nie może być mowy o żadnej „sytuacji podstawowej” — jest tylko właśnie tu i teraz napotkana manifestacja tropów. I choć rodzi ona relację, która na zdrowy rozum odbierana będzie jako nie do zniesienia, to jednocześnie dopiero ona wszakże otworzy nieznane gdzie indziej pole spotkania, a wraz z nim nową przestrzeń poznawczą: świat możliwy. Literackie Ja i Ty nie w sobie się przecież przegłądają, lecz w „zwierciadle znaków”. Nie mogą się przeto wzajemnie zastępować, jako że nie od siebie w tym układzie zależą, lecz od uruchamianej przez swe odniesienia nieskończonej gry semiozy. Także w końcu każda z tych figur funkcjonuje jako odrębna „realność psychiczna”, ale jednocześnie też żadna z nich nie może zostać uznana za realnie wyobrażalną, skończoną osobę.

Jerzy Kwiatkowski, komentując wiersze Juliana Przybosia, zamknął omawianą przez nas relację w formule „dwuosobowości jednocześniej”. Pisał o „polemice wewnętrznej”, która zjawia się jako następstwo „rozbitcia ja lirycznego na »ja« i »ty«”. Najpełniejszy i najbardziej zagadkowy obraz takiego podwojenia w dorobku Przybosia znajdziemy w poemacie *Rzecz poetycka (Więcej o manifest, 1962)*. Kwiatkowski zwraca uwagę na styl tekstu, który ma odpowiadać powszechnym wyobrażeniom o mowie wewnętrznej: „brzydki”, „starający się ze znaczną wiernością oddać d z i a n i e się myśli, jej powstawanie, jej rozwój, jej dialektyczne przemiany”³¹. Fingowanie czy próba naśladowania mowy wewnętrznej w obrębie wiersza prowadzi od bieguna, z natury rzeczy, zawsze kompromisowej autokomunikacji do bieguna pełnej apelatywności:

[...]

W tej którą piszesz alei, tam gdzie się przerywa
ciąg dalszy,
odślaniając w pokrzywach klomb róż w twoim zdaniu

³⁰ Ibidem, s. 126. O transpozycyjnej roli Ty w autobiografii zob. także w pozostałych partiach eseju *Autobiografia w trzeciej osobie*, s. 121–153.

³¹ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 263.

czterej z czterech stron świata młodzi ogrodnicy
 dosadzają podrosłe lipy i dębczaki.
 Tak, ze słońcem na straży,
 Widnokrąg się zamyka. Gdybym
 Nawet władał drzewami jak ci wyrwidęby
 i machał pniami po niebie
 zapisując po skraj biały obłok,
 nie zdziałalbym, przerabiając siebie
 tobą,
 więcej, niż najmniej słów. Za wiele
 o te, które myśl twoja niszczy.
 [...]

W przestrzeni poematu dochodzi do „zestrajania innego”. Pojawia się „drugi uczestnik”, który staje się „prawdziwym Ty”. Z punktu widzenia komunikacji możliwej wywiedziona z rozbicia podmiotu relacja osobowa stwarza warunki do przecięcia się dwu niezależnych świadomości. U podstaw tej sytuacji znajduje się oczywiście metatekstowe odsłonięcie nieusuwalnego podwojenia jednostkowej instancji wypowiedzi. W punkcie wyjścia określa je stosunek ekwiwalencji podobny do tego, jaki zachodzi np. w cytowanym fragmencie poematu pomiędzy przypuszczalnym działaniem z dosłownym „białym obłokiem” w tle a twórczym „zapisywaniem po skraj” kartki papieru. Odwołując się do generalnego ujęcia poezji Przybosa przez Edwarda Balcerzana, możemy tu mówić o „prymacie doznań lirycznych nad wszelkimi innymi rodzajami przeżyć”³². Prymat ów podkreśla obserwowane przez nas podwojenie mówiącego, tym wyrazistsze, że rozdźwięk między podmiotem wypowiedzi a podmiotem wypowiadania został wpisany w klasyczny układ nadawczo-odbiorczy. Ten drugi podmiot skonkretyzował się bowiem w roli adresata. Jerzy Kwiatkowski zinterpretował opisywany układ w duchu Sartre’owskiej koncepcji „rozdarcia” ja („bytu-dla-siebie”) na „świadomość siebie” i „świadomość świadomości”, która jest „wiecznie niezadowolonym” instrumentem kontrolującym³³. Ona też właśnie zajmować ma w wierszu Przybosa pozycję Ja — podmiotu wypowiedzi. Ale przecież owa „świado-

³² E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984, s. 232. Także: Idem: *Przez znaki*. Poznań 1972.

³³ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki...*, s. 267—268.

mość świadomości” wraz z rozpoczęciem dialogu zaczyna systematycznie tracić kontrolę nad „wypowiadającym” ją bytem, przestaje go ogarniać i dopełniać:

[...]

Lecz ja...

— nie! —

lecz ty mi we mnie przeczysz.

[...]

W miejsce ekwiwalencji dwóch Ja pojawia się trwały rozziw między Ja i Ty odpowiadający opozycji między zmiennością bytu „wiecznie niezaspokojonego, skierowanego w przyszłość, nigdy nie identycznego ze swym aktualnym obliczem”³⁴ a trwaniem oblicza zaktualizowanego. „— Znieruchomiałeś z zatrzymanym światłem”, w takim oto położeniu odkrywa stan swego adresata osoba mówiąca w poemacie Przybosia. „Gdyby owe odbłaski w nim zakrzepły — pisze na temat interesującej nas właśnie relacji Michaił Bachtin — wówczas byłyby martwymi, hamującymi ruch punktami docelowymi, a nawet mogłyby skondensować się do tego stopnia, że z mroków naszej jaźni wyłoniłby się sobowtór”³⁵. Tekst Przybosia rozgrywa rozpatrywaną sytuację w lirycznej przestrzeni. Bardziej obrazowo została ona opowiedziana przez Mickiewicza w balladowej historii powolnego „wrastania w kamień” młodzieńca zakłętego „przed zwierciadłem”³⁶:

[...]

I pocałował zwierciadło —

I cały stał się kamieniem.

Jednak w wierszu Przybosia narastające zróżnicowanie, czy wręcz skonfliktowanie Ja ze swym odbiciem (Ty), zapobiega narcystycznemu „scaleniu” osoby mówiącej. Wyprojektowany z samoświadomości podważania się podmiotu „hipotetyczny drugi człowiek” autonomizuje się, stając jako *in n y* naprzeciw Ja:

³⁴ M. Bachtin: *Autor i bohater...*, s. 48–49.

³⁵ Ibidem, s. 49. Na temat „sobowtóra” w koncepcji estetycznej Bachtina zob. także uwagi na stronach 101 i 210.

³⁶ Przywołuję fragment *Młodzieńca zakłętego* z *Dziadów. Widowiska*.

[...]
 Im bardziej stajesz się ludzki,
 tym trwalej jestem ranliwy.
 Trwa spór — i za sporem pościg...
 [...]

Dochodzi tu pierw do odbioru siebie jako innego, „wartościującej percepcji”, jak nazywa zarysowaną pozycję podmiotu Bachtin. Po czym zachodzące w wierszu odbicie Ja, już w owym innym, staje się jego budzącym spór i lęk sobowtorem („Nierozstrzygnięta z tobą moja rzecz”). Tyle, że zjawia się on w lustrze znaków, które jest zwierciadłem deformującym, „fałszywym”. Zjawia się też w tej postaci wbrew woli powołującego go podmiotu wypowiedzi, który mimowolnie w podjętym akcie kreacji staje już nie naprzeciw siebie, ale wobec kogoś innego. Zmiana, która w punkcie wyjścia wydaje się tylko figurą autoportretu, wyobrażoną rolą nie powodującą w normalnym doświadczeniu życiowym, na co zwraca chociażby uwagę Antoni Kępiński³⁷, „zmiany Ja”, w doświadczeniu literackim prowadzi do bezpowrotnego rozszczepienia Ja i do trwałego usamodzielnienia się Ty jako konstrukcji sobowtórowej.

W wierszu Rafała Wojaczka *Moja piosnka* (A.D. 1969) opisywany na przykładzie *Rzeczy poetyckiej* układ komunikacyjny możemy zobaczyć w odwróceniu: ukonstytuowany bowiem w lustrze znaków sobowtór zajmuje pozycję Ja lirycznego:

Moje słowo, Twego słowa pogłos
 Jakże wątpli, przecież sprzymierzony
 Z wiernym rymem, rytmem wspomóżony
 Bywa czasem nie tylko ulotką.

Moja nędza, Twojej nędzy siostra
 Młodsza, jeszcze jej sukienki nosi,
 Lecz doprasza się — pilnie podnosi —
 Ręki, która by do szczętu zwlokła.

Moja wina, Twojej winy krewna
 Biedna, jednak gdy okruczeństwo splendoru

³⁷ Odwołuję się tu do analizy zmiany Ja wobec zmiany autoportretu (*self-concept*) przedstawionej w kontekście opisu struktury świata schizofrenicznego. Zob. A. Kępiński: *Schizofrenia*. [1972]. Kraków 2001, s. 216.

Półknie, wtedy biorąc się na sposób,
Sama sobie na krzyż składa drewna.

Moja wiara, Twojej wiary córka
— nie wiem: mądra czy głupia; imienia
Nie przyzywa, milcząc się uśmiecha,
Jakby tylko łaskotała włócznia...

Motyw zniekształconego odbicia dotyczy tu wyraźnie sfery wypowiedziania, dźwięków mowy („pogłos”). Rozwarstwienie nadawcy na „ja” empiryczne i „ja” tekstowe ukazane zostało przez grę stosunków zależności i rozdzielania, widzianą na tle struktur pokrewieństwa („siostra”, „krewna”, „córka”). Konsekwentnie rejestrowane następstwo czasu zdarzeń — opóźnienie bytu tekstowego wobec umownej rzeczywistości pozatekstowej („Twego słowa pogłos”, „siostra młodsza”, „Twojej wiary córka”), pomaga dostrzec przemieszczenie „ja” empirycznego na pole właściwe lirycznemu adresatowi. Transpozycja ta jest jednak jednokierunkowa i już nieodwracalna. Wierszowego Ty, jawiącego się jako właściwy (życiowy) twórca dzieła — poeta, nie można utożsamić z „wypowiadającym” go międzysłownym sobowtorem. Mamy tu do czynienia z sytuacją komunikacyjną niemal identyczną jak w innym wierszu tego samego autora *List do nie wiadomo kogo*, zadedykowanym *Niejakiemu Wojaczkiowi*. Wypada nam zgodzić się całkowicie z komentującym wspomniany tekst Tomaszem Kunzem, który spostrzega, że i w tym wypadku nie uprawniona jest „definitywna tożsamościowa identyfikacja” ról osobowych, natomiast częste u Wojaczki „transpozycje form osobowych to nie tylko stylistyczny ornament, ale raczej *gramatyczna metafora*”³⁸. Obserwacje Kunza w zakresie tzw. transpozycji dotyczą w moim przekonaniu każdorazowego otwarcia komunikacji lirycznej na Ty, zrodzone z domniemane go „podwojenia” podmiotu. Wskazują bowiem na obserwowaną także przez nas nieusuwalność sygnalizowanej gramatycznie dezintegracji Ja, za której sprawą „odbiorcze znaczenie Ty nie ulega zatarciu” i jako „metaforyczne” „stara się wnieść z sobą pewien naddatek sensu ustanawiający nową poetycką relację znaczeniową, nie spotykaną w stabil-

³⁸ T. Kunz: *Liryka Rafała Wojaczki: przemiany podmiotu poetyckiego*. W: *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Red. R. Cudak, M. Melecki. Katowice 2001, s. 236.

nej strukturze języka komunikacji”³⁹. Usamodzielniająca się w wierszu konstrukcja sobowtóra zacierą w nim ślady *soliloquium*.

Szczególnym przypadkiem kształtowania się analizowanej figury adresata lirycznego jest powoływanie go do roli zwierciadła wspomnień. Komunikacyjnym skutkiem takiego objawiania przeszłości możemy przyglądać się m.in. w wierszu Czesława Miłosa pt. *Chłopiec* (*Nieobjęta ziemia*, 1984):

Zarzucasz wędkę, stojąc na kamieniu.
 Bose nogi okrąża woda migotliwa
 Twojej rodzinnej rzeki w gęstwie lilii wodnych.
 I kim ty jesteś, zapatrzonej w pławik,
 Wsłuchany w echa, w stukanie kijanek?
 Jakież to piętno na tobie, paniczku,
 Już teraz chory na swoją osobność,
 Z jedną tęsknotą: żeby być jak inni?
 Znam twoje dzieje i wiem, kim zostaniesz.
 W stroju cyganki mógłbym zejść nad rzekę
 I wróżyć tobie: sława i bogactwo.
 Nie mówiąc jednak jaka będzie cena
 Nie do wyznania tym, co nam zazdroszczą.
 Jedno jest pewne: dwie twoje natury,
 Skąpa, ostrożna, przeciw drugiej, hojnej.
 I będziesz długo szukać pogodzenia,
 Aż twoje prace wydadzą się marne
 A piękne tylko lekkomyślne dary,
 Wspaniałość serca, beztroskie oddanie
 Bez ksiąg, pomników i ludzkiej pamięci.

Relacja osobowa, przedstawiona jako typowa „struktura rozszczepień i integracji”⁴⁰ („co nam zazdroszczą”, „dwie twoje natury”), rozwija się w napięciu czasowym, jakie stwarza współobecność *prae-sens historicum* w początkowej fazie tekstu i słowa profetycznego w drugiej: „wiem, kim zostaniesz”. Wyobrażona „wróżba” niweluje scalającą rolę introspekcyjnego przeniknięcia świadomości Ty przez

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Formuła J. Kwiatkowskiego użyta w odniesieniu do *Rzeczy poetyckiej* Przybosia. Zob. Idem: *Świat poetycki...*, s. 270.

mówiące Ja. Na powstałe w wierszu rozsuniecie czasowe nakłada iluzję odrębnego współistnienia uczestników tej komunikacji we wspólnej przestrzeni świata możliwego. Jednym z nich staje się druga osoba marzenia, które jest oczywiście „marzeniem ku dzieciństwu”, realizującym się w konfrontacji wobec utożsamianego z dzieckiem „archetypu zwyczajnego szczęścia”. Adresat-„chłopiec” z utworu Miłosza zostaje uchwycony i pozostawiony na zawsze (funkcja czasu teraźniejszego) — mówiąc słowami Bachelarda — w „centrum obrazu, który ściąga ku sobie obrazy szczęścia i odpycha doświadczenia nieszczęścia”⁴¹. Tkwiąc w jego ramach, czyni on z całości archetypicznego obrazu „fałszywe lustro”. Ilustracją podobnego zjawiska mogą być rozgrywające się we wzmacniającym dodatkowo „dwuosobowość jednoczesną” planie onirycznym *Podziemia* (*Przyszłość nieotwarta*, 1959) Jana Brzękowskiego:

Kiedy wchodzisz w podziemia, w studnie głębokie, biegną cicho z tobą
sny zaplątane w chmury, myśli spadziste, cienie ostrokrzewe,
gonią cię smętne krzyki łań i jeleni stojących u brodu
i wspomnienia nad głową skrzydłami biją białymi jak mewy.
[...]

Druga osoba dyskursu — jak zauważa Philippe Lejeune — „może niekiedy nawet zostać zleksykalizowana”, jest „zwyczajna, na krótszym odcinku, w rachunkach sumienia czy bilansach: przeprowadza się własny proces, mówi się do siebie, jak gdyby się było swoim ego [nad-ja]”⁴². Z takim przypadkiem spotykamy się w cytowanym wierszu, tyle że wyjściowe „zleksykalizowanie” stanowi w dziele literackim jedynie „zapożyczenie własności” realnego świata i dane jest nam już jako estetycznie przetworzone. Posiłkując się przydatnym tu aparatem pojęciowym Bachtina, zauważmy, że „bilans” czy też „spowiedź — rachunek sumienia” stanowią „zdarzenie etyczne” i jako takie właśnie, kierowane „siłą wartościującego podejścia do samego siebie”, mają „całkowicie pozaestetyczny charakter”⁴³. Komunikacja możliwa, roz-

⁴¹ G. Bachelard: *Poetyka marzenia*. [1960]. Tłum. L. Brogowski. Gdańsk 1998, s. 143.

⁴² Ph. Lejeune: *Wariacje na temat...*, s. 126.

⁴³ Zob. M. Bachtin: *Autor i bohater...*, m.in. s. 56 i 253.

grywająca się w planie estetycznym, przetwarza jednak gramatyczne ty „zdarzenia etycznego” na autonomiczną świadomość jakiegoś jej drugiego pełnoprawnego uczestnika. Relacja znaczeniowa spoza „stabilnej struktury języka komunikacji” konstytuuje adresata możliwego nie poddającego się już formalnej transpozycji. Kreśląc analogię z przedstawionymi przez Ryszarda Nycza *Tropami „ja”*..., można uchwycić analizowane w tej części wywodu tekstowe „ty” jako „symbolistyczne” — adresat, będąc wywoływany w dziele, dopiero równocześnie z nim kształtuje się i dookreśla. Znajdujemy się w porządku „wyrażania”, które jest „zarazem formowaniem czegoś”. „Symbolistyczna ekspresja”, o której Nycz pisze w odniesieniu do „ja” tekstowego, również w odniesieniu do „ty” staje się „sposobem urzeczywistniania; rodzajem przywoływania do istnienia jako zarazem odkrywania i wytwarzania specyficznego kształtu rzeczy”⁴⁴.

Konstrukcyjne założenia „bilansu-rachunku sumienia”, „spowiedzi” podporządkowane są „językowej obiektywizacji życia podmiotowego”: „[...] pierwiastkiem organizującym wypowiedź — pisze Bachtin — jest tu wyłącznie relacja ja wobec siebie”, „i n n y człowiek jest z niej wyłączony”⁴⁵. Jednak każdorazowe odwołanie się w wierszu do „zleksykalizowanej” w normalnych użyciach gramatycznej formy Ty otwiera pole dla świadomości tego i n n e g o, estetyzując zarazem to, co etyczne. Jak np. w wierszu Adama Zagajewskiego *Mów spokojniej*, kończącego się słowami:

[...]

Mów spokojniej: nie jesteś już młody,
 ołśnienie musi pertraktować z tygodniami postu,
 musisz wybierać i rezygnować, grać na zwłokę
 i rozmawiać długo z wysłannikami suchych krajów
 i spierzchniętych ust, musisz czekać,
 pisać listy, czytać książki o pięciuset stronicach.
 Mów spokojniej. Nie rezygnuj z poezji.

Ty możemy odczytywać w cytowanym wierszu jako dopiero postulowaną postać Ja lirycznego, co podobnie jak w przypadku omó-

⁴⁴ R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 13.

⁴⁵ M. Bachtin: *Autor i bohater...*, s. 197.

wionych dotąd sytuacji uniemożliwia wymiennność ról w układzie komunikacyjnym. W przebieg tego udawanego „bilansu” wmieszany zostaje także adresat, który odgrywa wobec podmiotu rolę „małski-wspomnienia”⁴⁶: „Wiesz, czym jest żałoba”; „Płakałeś wśród obcych”; „Widziałeś Wenecję i Sienę”; „Widziałeś też małe miasta”; „Brałeś w palce kamyki na plaży” itp. W lustrze wspomnień zjawia się Ty „retrospektywnej halucynacji”. Z kolei w wierszu *Palmiarnia* tego samego autora zdecydowanie triumfuje już adresat przywoływany jako „maska-chęć”, byt intencjonalny, godny zainteresowania dla Bachelardowskiej fenomenologii udawania, pozorów. Z jednej strony określać ma go w doświadczanej przestrzeni egzotycznej enklawy imperatyw zapomnienia („Zapomnij o śniegu”; „Zapomnij o smutku”), z drugiej — przepowiadane odrodzenie, wizja nowego życia:

[...]

Zapomnij o sobie, oślepnij z zachwyty,
zapomnij o wszystkim i może wtedy wróci
głębsza pamięć i głębsze braterstwo,
i powiesz nie wiem, nie wiem jak się to stało
— palmy otworzyły moje chciwe serce.

Jest to marzenie ku przyszłości reprezentujące typową dla maski ofensywnej „wiarę w możliwość wkroczenia w przyszłość z nową twarzą”⁴⁷. Ale jak każda „twarz pisana”, staje się ona „maską potencjalną”, gotową jako figura adresata do uczestnictwa w komunikacjach możliwych. *Palmiarnia* w „czarnym mieście” została potraktowana przez podmiot z właściwym porządkowi hiperrealności i symulakrum⁴⁸ brakiem dystansu, uwyrażniając pełne usytuowanie, w tym właśnie porządku, powołanego do istnienia w jej fantasmagoryjnej przestrzeni adresata.

⁴⁶ Przywołuję pojęcia z eseju G. Bachelarda: *Fenomenologia maski*. Tłum. B. Grzegorzewska. W: *Maski*. Red. M. Janion, S. Rosiek. T. 2. Gdańsk 1986, s. 14—24.

⁴⁷ Ibidem, s. 19.

⁴⁸ Odwołuję się do sensu, jaki przypisał temu pojęciu J. Baudrillard: *Precesja symulakrów*. Tłum. T. Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Oprac. R. Nycz. Kraków 1997, s. 175—189.

Obserwowane dotąd „struktury rozszczepień i integracji” (Kwiatkowski), przy całym swym zróżnicowaniu, wpisują się w dysymulacyjną „dialektykę ukrywania się i szczerości”⁴⁹. „Zestrajanie innego”, który okazuje się „sobowtorem w fałszywym lustrze”, ujawnia symbolistyczny, a przez to nieodwracalny skutek transpozycji podwojonego Ja w Ty. Ujawniana w ten sposób relacja tożsamości i nietożsamości organizuje drugoosobową odmianę „liryki maski”. „Hipotetyczny inny”, powoływany na potrzeby samoodzwierciedlenia się w nim podmiotu, staje się bowiem adresatem możliwym, „maską potencjalną” funkcjonującą także jako „maska intertekstualna”. Z chwilą poetyckiego powołania jego sens wypełnia presuponowanie własnych odbić, już poza stwarzającą go strukturą *soliloquium*. Podmiot pozostaje w niej sam niczym opuszczony w końcu, na którejś stacji metra przez nieznaną i jej twarz, bohater Miłoszowego *Esse*. Jest jak „Gąbka, która cierpi bo nie może napętnić się wodą, rzeka która cierpi bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami”. Tymczasem adresat wywołany jako *speculum* (zwierciadło) trwa jako nieskończone Ty spekulacji⁵⁰.

⁴⁹ G. Bachelard: *Fenomenologia maski...*, s. 21.

⁵⁰ Spekulatywność adresata nie znosi oczywiście zupełnie problemu jego zawierania się w relacji lustrzanej — sobowtórowej. Możemy powtórzyć za Gadamerem, że „Spekulatywność oznacza tu relację odzwierciedlania”, w sensie idei, która „jest spekulatywna wtedy, gdy wyrażona w niej relacja nie daje się pomyśleć jako jednoznaczne przypisanie jakiegoś określenia jakiemuś podmiotowi, jakiejś własności jej danej rzeczy”. „Spekulatywna struktura języka”, języka rozmowy, poezji, interpretacji, polega z kolei na tym, że nie jest on „odzwierciedleniem czegoś trwale danego, lecz przybieraniem-postaci-językowej, w której wyraża się całość sensu”. Komentując zdania Hölderlina dotyczące „działania ducha poetyckiego”, Gadamer odniósł się wprost do „wypowiedzi poetyckiej”, która „jest spekulatywna, gdyż nie odzwierciedla jakiejś już z góry istniejącej rzeczywistości, nie odtwarza obrazu *species* w porządku istot, lecz prezentuje nowy widok nowego świata w wyobrażeniowym medium inwencji poetyckiej”. Zob. Idem: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. B. Baran. Kraków 1993, s. 421—429. W sprawie „wyprowadzenia słowa” „spekulatywny” ze *speculum* autor cytowanych rozważań odsyła m.in. do Tomasza z Akwinu (*Summa teologiczna*, II, 2, q. 180 art. 3).

„...ty jesteś moim odbiciem”

Trzeba postawić pytanie: czy poetyckie wkroczenie-przystąpienie do komunikacji językowej, równoznaczne ze spojrzeniem podmiotu wypowiedzi w lustro znaków aktualizujących, ewokujących symbolicznie jakieś Ty, bezwzględnie przynależy do porządku dysymulacji, nieuchronnie ustanawiając relację z adresatem jako spekulatywną maską? Przewidywana odpowiedź musi być raczej pesymistyczna, zwłaszcza gdy pamiętamy, jak chociażby Jonathan Culler, omawiający na przykładzie poezji romantycznej korespondencje właściwe „stadium lustra”, o intertekstualnej naturze nawet tych wierszy, które przedstawiane są jako „zwierciadlane spotkania myśli i natury” (*specular encounters of mind and nature*⁵¹). Podobny pesymizm wynika także z uwzględnienia lekcji Lacana, w której świetle identyfikacja Ja, jego jedność zbudowana na „wzrokowej samowystarczalności” przypisanej do „etapu lustra”, nie wytrzymuje przejścia przez teren języka, który w nieustającym procesie, niczym w grze lustrzanych odbić, rozrywa i przemieszcza osiągniętą wcześniej tożsamość⁵². Mimo tych zastrzeżeń spróbujmy wyodrębnić cechy takiego modelu komunikacji lirycznej, który najusilniej zdawałby się zmierzać ku jakiemuś, nigdy dlań do końca niedostępnemu, widzeniu „twarzą w twarz”. Podjęcie takiej próby odnotowuje wiersz Bronisława Maja z tomu *Album rodzinny* (1986):

Nie od razu pojąłeś sens tego zdarzenia: wieczór,
po długich godzinach na plaży, sam — skupiony:
nie utracić ni mgnienia: królewski splendor ostatnich chwil
słońca, lśnienie ognistych i perłowych fal, tańczące lodowce
chmur i potężny niewyczerpany szum — w nieskończonym cudzie
zachodu — olśniony, rozpoznałeś... Potem wracałeś
stamtąd: przez ciepły mrok sosnowego lasu — nagle cisza
i ciemność, piach ścieżki i, już droga, światła — wtedy
zobaczyłeś: przed domkiem kempingowym, na ławce, stary
mężczyzna (mógłby być twoim ojcem) kołysząc się, przytupując —
grał na organkach prościutką piosenkę — przed nim tańczył

⁵¹ J. Culler: *The Mirror...*, s. 184.

⁵² J. Lacan: *Le stade...* Zob. także: J. Culler: *The Mirror...*, s. 185.

i podskakiwał maleńki (mógłby być twoim synem) chłopiec
 w czapce z daszkiem, nieporadnie śpiewał. Wtedy nic
 nie wiązało tych chwil: przepychu żywiołów i biednej
 radości ludzi, tylko ty: ujrzałeś je tuż po sobie
 i tylko ty mógłbyś być dopełnieniem: być pomiędzy
 dziadkiem i wnukiem, wejść między nieznane imiona
 ojca i syna, ty. — Wtedy tyle pojąłeś. I dopiero dziś, olśniony,
 widzisz znowu ich dwóch i słyszysz nieskończoną piosenkę biednych
 królewskich ust — wiesz: tak upomniał cię zazdrosny
 Bóg: chce być rozpoznawanym w najcichszych
 Swoich — jak ty: na obraz
 i podobieństwo — żywych
 wizerunkach.

W trakcie lektury łatwo dostrzec dwie fazy wiersza, na które odpowiednio nakładają się dwa przedstawiane w nich doświadczenia — „olśnienia”. Pierwsze z nich mieści się w planie czasu przeszłego. Zawiera się w opisie olśnienia przepychem natury skonstrastowanego z kameralnością podpatrzonej scenki zabawy dziadka z wnukiem. Doświadczenie drugie wyraża teraźniejszy zapis momentu wspominania tej sytuacji i towarzyszącego mu jednocześnie olśnienia, wychodzącego tym razem od sensu owej banalnej scenki. W jej ponownym zobaczeniu nie uczestniczy już antytetyczny obraz zachodu słońca. Ale do notowanego na bieżąco „widzisz znowu” przemieszcza się oderwany od wykluczonego obrazu oznaczający go trop: „metafora królewska”. Obecne w jej pierwotnej funkcji elementy („splendor”, „perłowe fale”, „potężny niewyczerpany szum”, „nieskończony cud”) ustawione były w jaskrawej opozycji do poddanego sile zdrobnienia, nieporadnego „świata biednych ludzi”: „domek kampingowy”, „prościutka piosenka”, „maleńki chłopiec”. Tymczasem w fazie zapisu drugiego z olśnień pojawia się z pozoru oksymoroniczna „nieskończona piosenka biednych/królewskich ust”. Z pozoru, gdyż w tej postaci „metafora królewska” ujawnia się dopiero w pełni, co dotyczy zwłaszcza biblijnych aspektów jej wykładni. Albowiem w założeniu, że „król jest swoim ludem”⁵³, mieści się również reprezentowanie przezeń swych podda-

⁵³ „Potem zeszyły się wszystkie plemiona izraelskie u Dawida w Hebronie i rzekły: Otośmy kość twoja i ciało twoje” (Sm 5, 1).

nych „w porażce i upokorzeniu”⁵⁴. W obrazie „biednych królewskich ust” odnaleźć możemy więc figurę króla Dawida osadzoną w pokornym dyskursie jego psalmów. Wyznaczają one jeden z prawzorów poety idealnego, którego śpiew rodzi tony pochwalne, hymniczne, ale służące wyłącznie „wysławianiu” *na harfie i na cytrze* boskiego adresata. Otwierający wiersz Bronisława Maja przepych natury (pycha wzniosłości i bogactwa wpisana w jej obrazowanie) sytuuje się poza tym wzorem. Jest demonstracją liryzmu pochwalnego, który jakby zapomniał o prawdziwym przeznaczeniu Dawidowej harfy. Przypomnijmy jeszcze, że Dawid, podobnie zresztą jak inny z legendarnych poetów — Orfeusz, jest traktowany także jako prefiguracja Chrystusa. „Widzisz” i „słyszysz” wskazują w tym kontekście w wierszu na wprowadzony przez „metaforę królewską” ślad Transcendencji.

Początkowy obraz „królewskiego splendoru” natury jest tropieniem tego śladu, także w sensie próby dotarcia do niego przez językowe tropy. Nagłe przemieszczenie się znaczącego zostaje natomiast potraktowane jako bezpośredni skutek boskiej ingerencji: „tak upomniał cię zazdrosny Bóg”. Wiersz spotyka się w tym miejscu z uwagami Lévinasa, który, odnotowując ukazywanie się Boga przez swój ślad, stwierdza jednocześnie, że „Iść ku Niemu, nie oznacza tropić ten, nie będący znakiem, ślad, lecz zbliżać się ku innym, którzy też kroczą śladem”⁵⁵. W tekście Maja Bóg „chce być rozpoznawanym w najcichszych / Swoich — [...] żywych wizerunkach”. „Epifania twarzy” związana tu została wyraźnie z „upominaniem” płynącym z Kazania na górze: „Błogosławieni ubodzy w duchu”, „Błogosławieni cisi” (Mt, 5). Doświadczenie zapisane w wierszu deklaruje się zatem wprost jako epifania, którą powinno się w tym momencie rozumieć w jej „najgłębszym teologicznym sensie”, zawierającym „przybycie Boga (bóstwa, jakiejś jego postaci) pomiędzy śmiertelnych, pojawienie się, objawienie się Boga pod postacią rzeczy lub konkretnego wydarzenia, jego »widzialnością« uchwytną zmysłowo”⁵⁶. Odwołując się do nieco ogólniej-

⁵⁴ Interesujący nas trop analizuje N. Frye: *Wielki Kod. Biblia i literatura*. Tłum. A. Fułińska. Bydgoszcz 1998, s. 108—110.

⁵⁵ E. Lévinas: *Ślad innego*. Tłum. B. Baran. W: *Filozofia dialogu*. Oprac. B. Baran. Kraków 1991, s. 229.

⁵⁶ Definicja podana przez ks. J. Szymika: *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza. Teologia literatury*. Katowice 1996, s. 169.

szej definicji epifanii, możemy dostrzec w utworze „poczucie radykalnej bliskości Innego, istotnego kontaktu z tym, co »niedosiężne«, obecności *sacrum* czy źródłowego sensu”⁵⁷.

Miejscem, w którym przede wszystkim spotykają się obydwie fazy tekstu, które spaja obydwa „olśnienia”, jest oczywiście figura Ty lirycznego. Dwa poziomy zapisanego w wierszu doświadczenia pozwalają — jak sądzę — odczytywać w analogicznym układzie sens jego adresata. Prymarnie, jako centrum świata przedstawionego, „wiąże” on części składowe umożliwiające pojawienie się podstawowego tropu tekstu, „metafory królewskiej”: „przepych żywiołów” i „biedną radość ludzi”:

[...] tylko ty: ujrzałeś je tuż po sobie
i tylko ty mógłbyś być dopełnieniem [...]

Na tym poziomie obserwujemy adresata powierzchniowo, jako postać działającą w opisywanej przestrzeni. W perspektywie lektury transpozycyjnej jest on w tej właśnie postaci tożsamy z domyślnym Ja. Komunikacja liryczna, rozgrywająca się jednak w całości w planie czasu teraźniejszego, powołuje do istnienia jakieś głębsze Ty, „nowego” człowieka skonfrontowanego ze wspomnieniowym „starym”, adresata możliwego — także jako „żywy wizerunek”, jako i n n y, w którym „chce być rozpoznawanym” Bóg. W takim przesunięciu figury adresata od „tożsamego” z podmiotem do całkiem „innego” wyłania się Ty e p i f a n i i. Rzecz jasna, mówimy obecnie o Ty, które w pełni mieści się już w planie zachodzącego w tekście „zdarzenia estetycznego” i jawi się jako ślad kogoś nieuchwytnego w bezpośrednim przedstawieniu:

Słowa, które dotyczą innego człowieka jako tematu — czytamy u Lévinasa — zdają się go zawierać. Ale nawet wtedy zwracają się do innego człowieka, który jako rozmówca wymyka się z obejmującego go tematu i nieuchronnie wyłania się poza tym, co powiedziane.⁵⁸

Obok świadomości ukonstytuowanej w tym, „co powiedziane”, musimy więc w odniesieniu do apelatywnego wiersza założyć możliwą

⁵⁷ R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 46.

⁵⁸ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 228.

obecność świadomości innej (drugiej), która jest wytwarzana przez samą relację. Wraz z przechodzeniem literalnego sensu obecnej w utworze formy Ty (sprowadzalnej do podmiotu i bohatera lirycznego jako „ty” akcji) w jej sens figuralny, wpisany w komunikację możliwą, odchodzimy też od rozumienia epifanijności w jej pierwotnym teologiczno-religijnym zakorzenieniu. Epifania jako jeden z wymiarów poetyki adresata lirycznego zachowuje naturalnie pamięć uruchamiających ją „momentów olśnień i objawień”⁵⁹ oraz aktów poznawczych sytuowanych w perspektywie „nagłości, intensywności, momentalności, itp.”⁶⁰. Jednak interesuje nas ona przede wszystkim jako zasada organizacyjna nowoczesnego wiersza, co, także w odniesieniu do kwestii adresata, wskazuje na realizowanie się w wybranych utworach epifanicznej koncepcji dzieła, bliskiej raczej wariantowi „negatywnej epifanii”, dostrzeżonej w literaturze polskiej przez Ryszarda Nycza. Dzieło wraz z jego adresatem jawią się w tym ujęciu „jako ślad zawsze niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości”⁶¹.

Ze szczególnie ciekawym przypadkiem zajmującej nas relacji mamy do czynienia w tekstach posługujących się liryką zwrotu do adresata, usytuowanego — jak się zdaje „na pierwszy rzut oka” — w ciasnych ramach dzieła plastycznego. Apelatywność utworu operującego obrazowaniem ekfrastycznym pogłębia bowiem intensywnie, rodzącą się w „intersemiotycznym przekładzie”, poetycką sferę „nie przedstawionego”. Zostaje „ślad”, ale czy na pewno jest to ślad obrazu? Przeczytajmy np. inicjalny fragment wiersza Aleksandra Wata *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)* z tomu *Wiersze* (1957):

Twoje ciało zielenieje z przerażenia,
gdy budzisz się w nocy. By grozie stawić czoło
godnie,
nagi stajesz przed lustrem ze świecą w rękę.
[...]

⁵⁹ Zob. J. Błoński: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 56.

⁶⁰ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 46.

⁶¹ Ibidem, s. 49.

Kto jest „zestrajany” jako Ty w otwierającej się właśnie komunikacji? Tytuł wskazuje oczywiście na nagiego mężczyznę skonfrontowanego z własnym odbiciem, obecnego na szkicu Dürera, a w jakimś sensie także na samego, przedstawiającego się w ten sposób artystę — autora szkicu. Przed autoportretem obecna jest jednak świadomość jakiegoś podmiotu literackiego, w naturalny sposób zmierzająca do identyfikacji z oglądaną postacią, rozpoznająca siebie w akcji konkretyzacji dzieła, a przez to jakby monologująca do siebie samej. Takie odczytanie wskazywałoby na konieczność rozumienia Ty jako Ja. Jednak trzeba wziąć pod uwagę, że, po pierwsze, rozwijająca się w dalszych partiach tekstu komunikacja możliwa zdecydowanie przekracza inicjalną relację deskrypcji; po drugie natomiast, włączony w nią wymagowany dialog (w *wariacji drugiej*), w grze potwierżeń i zaprzeczeń podważa zaufanie do prostodusznego mechanizmu transpozycji:

„Skąd?” — „Od śmierci.” — „Dokąd?” — „Do śmierci.”

„A ty” — „Z życia. Do życia.”

„Kto ty jesteś?” — „Ja jestem Ty.

Jak w lustrze:

ty jesteś moim odbiciem.

Albo odwrotnie.”

— „Jak ustalić, kto czym jest odbiciem?”

— „Nie ustalisz. Lustra nie ma.”

[...]

Skoro „Lustra nie ma”, to nie ma też niczyjego rzeczywistego „odbicia”. W istocie sytuacja lustrzana domniemywana przez jedną ze stron dialogu jest jej największym złudzeniem. Albowiem w miejscu spodziewanego, ludzkiego refleksu własnej osoby zastaje nagle autentycznego drugiego: przemienioną w partnera rozmowy postać z autoportretu Dürera, zjawiającą się jako projekcja podmiotowych lęków i uczuć. Skrajnie solipsystyczne ukierunkowanie świadomości Ja sprawia, że ów „drugi” nie daje się jednak wyrazić inaczej niż przez zwierciadlaną metaforę, stając się zarazem przyczyną jej rozbitcia: „Jest tylko echo, które nie wie, czym jest echem?”, „Jest tylko ja, lecz i ono nie wie, czym jest ja?”. Nawiązany został kontakt ze światem odgłosów i cieni istniejących bez dającej się wskazać przyczyny (obecności poprzedzającego je przedmiotu), z desygnatorami pozbawionymi

mi w gruncie rzeczy desygatów. Obserwujemy zatem, jak liryczny egotyzm i autokomunikacja stają się fragmentem epifanii „niewypowiedzianego” innego. Odsuwa to, w moim przekonaniu, możliwość wyjaśnienia relacji osobowych w tekście Wata przez zawarcie ich w figurze Narcyza, jak to m.in. zaproponował Adam Dziadek⁶². Wiersz wszakże, przez trzykrotne powtórzenie „Lustra nie ma”, z premedytacją destruuje porządek mitu i niweczy wszelkie próby podążania podmiotu jego śladem. Jak pamiętamy, „śmierć” zamknęła oczy Narcyza „zwrócone w twarz własną”⁶³. To kluczowe spojrzenie ostatecznie okazuje się w wierszu niemożliwe. Spojrzenie „w twarz własną” jest złudzeniem doświadczanym w momencie zobaczenia „twarzy cudzej”. Ta ostatnia nie zginie więc jak „obraz widziany w wodzie”, wraz z odwróceniem się od niej Narcyza-uzurpatora.

Dwoistość wpisana w sytuację „przed autoportretem”, oscylację tożsamości i nietożsamości figur osobowych zaklętych w zaimki, tak jak to wykreował Aleksander Wat w swym wierszu, można podkreślić zestawieniem dwóch przenikliwych spojrzeń na ten sam obraz, jakie zanotował Philippe Lejeune w eseju *Patrząc na autoportret*. Przenieśmy się wraz z nim do Florencji, gdzie w Palazzo Pitti, pod ochronnym szkłem, znajduje się „Człowiek o zielonych oczach” Tycjana:

Gdy zbliżam się do tego obrazu, widzę, jak podchodzi do mnie w odbiciu szkła ktoś inny, nieznany, którego wcześniej nie rozpoznałem; to ja.⁶⁴

— a oto spojrzenie drugie:

Odkąd wyobrażam sobie, że ten, którego widzę, jest człowiekiem przeglądającym się w lustrze, dociera do mnie tylko jego spojrzenie

⁶² A. Dziadek: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 131–133. Innym aspektem tej interpretacji, poza podstawową dla Dziadka kwestią rytmu, jest nie podejmowana przeze mnie sprawa figuralności tekstu Wata, co w przypadku *wariacji pierwszej* prowadzi autora książki do odnalezienia w formie graficznej wiersza „obrazu stojącej na katafalku trumny” oraz powiązania go z sarmackim portretem trumiennym. Zob. także na temat odczytania w tradycji *carmina figurata*: T. Venclova: *Aleksander Wat obrazoburca*. Tłum. J. Goślicki. Kraków 1997, s. 224.

⁶³ Owidiusz: *Przemiany*. Tłum. B. Kiciński. Warszawa 1995, s. 72–76.

⁶⁴ Ph. Lejeune: *Wariacje na temat...*, s. 205.

i wpadam w pułapkę. [...] odnoszę wrażenie, że on dopiero co się odwrócił, a więc także przyszedł i nagle spotykamy się twarzą w twarz, wymieniając pytające spojrzenia i czytam w jego oczach zdziwienie, że on jest mną lub, powiedzmy, że jest tym czymś.⁶⁵

Podobne, zwierciadlane rozpoznanie w cudzym autoportrecie relacjonuje wiersz Tadeusza Różewicza, w którym tytułowe *Zwierciadło* (zawsze *fragment* — *recycling*, 1998) pełni wyłącznie funkcje symboliczne, bo w istocie, jak w liryku Wata oraz jak w przypadku cytowanych spojrzeń Lejeune'a, „Lustra nie ma”:

[...]
cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą

Rembrandt
w powijkach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się
odslonięty
w Wallraf Museum

czemu nie zostałeś
niemową malarzem
Nikiforem Krynickim

wyniszczone przez czas rysy
rysują naszą wspólną
twarz

twarz którą widzę teraz
widziałem na początku
ale jej nie przewidziałem

lustro ukryło ją w sobie
żywe młode
[...]

Kolońskie spotkanie twarzą w twarz z innym, nieznanym, w którym Ja dostrzega swoje „halucynacyjne odzwierciedlenie”, powtarza

⁶⁵ Ibidem, s. 211.

zatem weimarskie inspiracje Wata oraz florenckie rozpoznania Lejeune’a. W lustrze spotykamy i n n e g o, natomiast w innym l u s t r o. „Każde bowiem ty to alter ego”, jak potwierdza Husserlowskie spostrzeżenia Gadamer: „[...] jest ono rozumiane od strony ego, a zarazem jako odeń odrębne i [...] samodzielne”⁶⁶. Przeżywanie, zgłębianie siebie, nieuchronnie więc zawsze wiedzie śladem innego, co doskonale ilustrują poetyckie przygody z autoportretami potwierdzone zapisem muzealnych doznań francuskiego badacza:

Jeżeli wyobrażam sobie, że płótno jest zwierciadłem — pisze Lejeune — znika ono jako obraz. Autoportrecista widział w swoim zwierciadle obraz (który miał wykonać), ja widzę zwierciadło w obrazie (wykonanym). Obraz jest jak lustro bez cynfolii: malarz znajduje się z tyłu (z drugiej strony, patrząc ode mnie) i zaskakuje go, jak sam na siebie patrzy.⁶⁷

W omawianych wierszach „twarze objawiają się”, są śladami niewypowiedzianego „innego”, niewypowiedzianej rzeczywistości i Transcendencji. Przypominają, że „to przede wszystkim na twarzy człowieka przemija — jego piękno i jego życie” i że — jak dopowiada Józef Tischner — „Twarz jest *osadzona* na krzyżu istnienia”⁶⁸. To właśnie wskazana w cytowanym zdaniu świadomość egzystencjalna, związana z metamorfozą twarzy, otwiera relację z nagle zjawiającym się obcym, jak w poetyckiej przepowiedni Jarosława Markiewicza:

[...]
Zaczniesz któregoś dnia tęsknić.
Staniesz wieczorem w oknie.
Zobaczysz w szybie twarz cudzą.
[...]

Jeden z wariantów jej spełniania się został zarejestrowany przez Stanisława Barańczaka w wierszu kończącym cykl *Podróż zimowa* (1994), napisany do muzyki Franza Schuberta:

⁶⁶ H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 243.

⁶⁷ Ibidem, s. 213.

⁶⁸ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 70.

Stojąc przed witryną, w jej lustrzanym tle
widzę kątem oka kubek w kubek mnie.
Wielkie podobieństwo, do złudzenia aż,
gdyby nie ta zmięta, postarzała twarz;
na wkroczeniu w starość przylapana twarz.

W uszach tkwią słuchawki, więc na sercu ma
kieszonkowe radio — znowu: tak jak ja.
Mógłbym się założyć o Nic lub o Byt,
że nie słucha rapu z kompaktowych płyt;
prędzej już Schuberta — to ten chyba typ.

Więc to prawda, bracie w zwierciadlanym szkle?
Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie?

Oczywiście trudno mieć większy problem z tym, by zidentyfikować, do kogo należy owa „cudza twarz”. Wywód podszyty subtelną autoironią i ocierający się dyskretnie o dyskurs autobiograficzny rozgrywa podmiotowy obraz własnego ciała, który, jak w analizach Kępińskiego, „tą stałością i niezgodnością ze stanem faktycznym przypomina strukturę urojeniówą”:

Często nie odpowiada on rzeczywistości: na swoją fotografię lub odbicie w lustrze patrzy się nieraz jak na podobiznę kogoś obcego, ponieważ własny obraz jest inny.⁶⁹

Wielkie, sobowótrowe podobieństwo „kubek w kubek” rozmija się z wewnętrznym obrazem siebie. Upozorowana naiwność autorefleksji domaga się uznania prawdy za złudzenie. W tym celu *alter ego* zostaje przemienione w Ty liryczne, a sytuacja „przylapania twarzy” w sytuację dialogiczną. Końcowe pytania wyprowadzają nas sprzed konkretnej witryny i wywołują autentycznego adresata komunikacji możliwej („jakiegoś ciebie”). „Objawienie innego” następuje w języku, który — jak twierdzi Lévinas — „w swej funkcji ekspresyjnej właśnie zachowuje Innego, do którego się zwraca, którego pyta, którego wywołuje”⁷⁰. Końcowy zwrot do adresata w wierszu Barańczaka jest

⁶⁹ A. Kępiński: *Schizofrenia...*, s. 126.

⁷⁰ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność...*, s. 72.

czystą apostrofą, w której mówiący dokonuje fizycznego odwrócenia się (*apostropheln* — ‘odwracać się’), zmienia kierunek mowy i adresata. Odwraca się od siebie ku rzeczywistemu innemu. Umożliwia zjawienie się tego, który już w żaden sposób nie może zostać przedstawiony.

Widzę Cię, odczytującego ten wiersz

Najbardziej nieuchwytnym partnerem dialogu stwarzanego przez rzeczywistość tekstu jest — jak się wydaje — czytelnik. Paradoksalnie. Gdyż bywa on przecież często bezpośrednio przywoływany w lirycznych zwrotach, jest niemal jawnie obecny, i to nawet wtedy, gdy, jak w wierszu Grochowiaka *Do czytelnika*, służy tylko odwróceniu tradycyjnej topiki wstępu: „Niewiele z książki tej wyczytasz pięknie —”. Również nie nazwany wprost, każdorazowo zdaje się wyłączać tam, gdzie apelatywne skierowanie poszukuje „człowieka uniwersalnego” swej epoki, gdzie mówi się do „nieskonkretyzowanego innego” (Bachtin). Rzecz jasna, wszystkie ujawnione w ten sposób figury dyskursu poetyckiego nie mogą być utożsamiane z realnym adresem czytelniczym, łączone z pragmatyką lektury, która w pierwszym akcie stanowi przecież kontakt z jakimś zewnętrznym, skupionym na sobie, przedmiotem estetycznym. Faktyczny „czytający” doświadcza wpierw, jak „język doznaje gloryfikacji sam dla siebie” (Ricoeur)¹, jak „upojne wieloznaczności wzbogacają źródłową jednoznaczność”, a „mowa staje się inkantacją”, jak wreszcie unosi go „czar rytmu” (Lévinas)². Dopiero po rozerwaniu tego rytmu czytelnik staje wobec świata dzieła i uzyskuje gotowość do zajęcia w nim pozycji rozmówcy wnoszącego własny kontekst. „Hermeneutyczna funkcja dystansu”

¹ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. K. Rosner, P. Graff. Warszawa 1989, s. 240.

² E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Tłum. M. Kowalska. Warszawa 2002, s. 238—239.

podkreśla więc pozapragmatyczny charakter relacji Ja — Ty w utworze poetyckim nawet wówczas, gdy tekst jawnie o jej uznanie zabiega, dążąc np. do krańcowego zniwelowania, wyczuwalnego zazwyczaj rozszczepienia zarówno nadawcy, jak i odbiorcy na osoby i nieitożsame z nimi role, wyznaczone im przez wypowiedź.

Usytuowana w punkcie wyjścia tekstu literackiego presuponowana w nim sytuacja pragmatyczna bazuje na możliwości zamiany ról nadawcy i odbiorcy. Zwyczajny kontakt językowy trwa dopóty, dopóki możliwa jest „symetryczna więź” między partnerami, zdolna przekształcać każde „mówiące” Ja w Ty i każde „słuchające” Ty w Ja. Dodatkowo, ich wspólnym odniesieniem jest „tu i teraz” danej sytuacji dialogowej („referencja ostensywna”). W związku z oczywistym niespełnianiem opisanych warunków relacja autor — czytelnik, nawet rozgrywana na poziomie literackiej reprezentacji (przy pomocy tekstowych „ról osobowych”), nie poddaje się opisowi w kategoriach lingwistycznej „wzajemnej odwracalności” (Benveniste) form Ja i Ty. Kluczową rolę w układzie literackim odgrywa przede wszystkim odmiennie funkcjonowanie referencji, albowiem „nie można już wskazać na rzecz, o której się mówi, jako na element wspólnej dla rozmówców sytuacji”³ (Ricoeur). Przypisane do dyskursu językowego akty wskazywania („system deiktyczny”) — osadzania rozmówców we wspólnym świecie, zostają zastąpione w dziele literackim odniesieniami z pola intertekstualnego.

Hiperboliczny obraz tego, jak wyjściowa sytuacja tworzenia z wiersza zadania komunikacyjnego kończy się po przejściu w obszar literackości, możemy odnaleźć we fragmencie utworu Ewy Lipskiej z tomu *1999* (1999):

[...]

Doliny porastają zgiełkiem

Ja mówię coś do ciebie.

Do was. Do nikogo.

[...]

Przebijanie się słowa przez intertekstualny filtr „zgiełku” prowadzi do adresata zgodnie z porządkiem gradacji: „do ciebie”, „do was”,

³ P. Ricoeur: *Język, tekst...*, s. 238.

„do nikogo”. Empiryczne Ty dyskursu ustnego ustępuje miejsca tekstowej strategii, jaką może wyobrażać ów „nikt”, czyli „każdy” sytuujący się poza polem widzenia Ja, poza dającą się wskazać wspólną rzeczywistością. Światy Ja i Ty oddalają się od siebie, niknąc sobie z oczu, dochodzi do stopniowej przemiany „ciebie” w „nikogo”. O problemach podobnej relacji traktuje wiersz Bronisława Maja z tomu *Zmęczenie* (1986):

Za oknem deszcz, szklanka herbaty na stole,
 lampa — tak, może naiwnie, widzę cię,
 za pięć, za dwadzieścia, za sto dwadzieścia pięć
 lat, odczytującego ten wiersz: myślącego o mnie, człowieku
 sprzed dwudziestu czy stu dwudziestu lat — jak
 żyłem? Ja i moja epoka: beznadziejnie zmęczeni ludzie,
 kilka dat, miejsc klęski, nazwisk: zakłęb, które powtarzaliśmy
 wtedy, z dziecinną nadzieją żyjących, głupsi od ciebie
 o mądrość, którą czas dał tobie: żyjącemu
 po wszystkim: po nas, po wszystkich. — Tak mało
 umiem ci przekazać, tyle co wszyscy. Lecz przecież
 żyłem i nie chcę umrzeć cały: pozostać
 dla ciebie każdym, przedmiotem statystycznej
 litości albo pogardy. To, co było tylko,
 tylko mną, jest poza historią. Więc powiem o sobie
 jedyną obu nam dostępną mową: o zapachu mokrego
 kurzu miejskiego za oknem (spadł deszcz), o stole
 uwierającym łokcie, tykaniu zegara, smaku gorącej
 herbaty, o świetle lampy, które raziło mnie w oczy
 kiedy pisałem ten wiersz — powszechną mową wszystkich
 pięciu zmysłów,
 nieśmiertelnych.

Wiersz jest przykładem dopominania się o potraktowanie go w konwencji wypowiedzi „na serio”⁴. Tym bardziej złudnym, że świadomie metaliterackim, a przez to znoszącym jakoby odmiennność osób empirycznych od figur odpowiadających im w semantyce wypowiedzi.

⁴ W sensie tekstu „nie skażonego etiologią”, w rozróżnieniu Austina. Na temat rozumienia jego „doktryny etiologii” zob. W. Tomasiak: *Teoria aktów mowy a literatura. Od „etiologii” do „ideologii szczerości”*. W: *Po strukturalizmie*. Red. R. Nycz. Wrocław 1992, s. 11—36.

Deklaracja szczerości uwypukla jednak tylko rozsuwanie się światów Ja i Ty, zwłaszcza w zaakcentowaniu narastającego dystansu czasowego. Precyzyjnie wydobywa to w swej interpretacji Elżbieta Wolicka:

Historia wdziera się pomiędzy rozmówców z siłą nieubłaganego żywiołu, który oddziela ich od siebie na coraz większą odległość, aż obydwaj nikną sobie nawzajem z oczu, stając się niewiele znaczącym elementem ludzkiej masy, kimkolwiek, połkniętym przez molocha czasu, punktem statystycznej tabeli, numerem w spisie ewidencyjnym — obiektem rachunkowości.⁵

„Czytelnik” zobaczony w wierszu pozostaje przede wszystkim, mimo zasugerowanej „poufności konwersacji” czy „mówienia niemal szeptem”⁶, adresatem — strategią tekstową. Nie jest on wszakże tożsamy z realną koncepcją odbiorcy, „figurą intencjonalną” założoną przez autora w stylu wiersza, a pozostaje jedynie „konwencjonalnym obrazem adresata” spotykanym w historii literatury w „umownych zwrotach do czytelnika, słuchacza, potomnych, itp.”⁷ „Wszystko, na co działał autor — jak zauważa Zofia Mitosek — [...] zyskało status słowa, ale w momencie zaistnienia utworu działanie przejął czytelnik, w żaden sposób do tego statusu niesprowadzalny”⁸. Tekstowa eksplikacja „adresata-czytelnika” nie może obejmować zatem projektu faktycznego odbiorcy, co np. daje jasno do zrozumienia lektura utworu Urszuli Koziół *Przedpowitanie (Smuga i promień, 1965)*:

Uwolniony ze zgonu, nie zrodzony z łona,
mesjaszu mózgów, konstruktorze świata,
ani cię witam, ni nad tobą płacę.
Zgadując przyszłość, ciebie myślę czasem.

⁵ E. Wolicka: *Komunikacja literacka jako źródło samowiedzy*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Red. S. Sawicki i A. Tyszczyk. Lublin 1992, s. 189.

⁶ Ibidem.

⁷ M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. D. Ulicka. Opracowanie przekładu i wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 400—401.

⁸ Z. Mitosek: *W sprawie uzasadnienia pragmatyki literatury*. W: *Problemy poetyki pragmatycznej*. Red. E. Czaplejewicz. Warszawa 1977, s. 106.

Jaki ty będziesz i co ze mnie zostanie w tobie,
w ogóle co w tobie zostanie po ssakach?
Już bezbolesność twojej egzystencji
ma w swym początku brak kontynuacji.

Co ty z Szekspira pojdziesz, co z Homera
i czym ci będą dostojewskie mroki,
człeczce nadludzki? [...]

W gruncie rzeczy wizja „czytelnika” Bronisława Maja jest równie futurologiczna jak obraz „potomnego” w wierszu Urszuli Koziół. Obydwa teksty powołują do życia jakiegoś adresata możliwego, wyznaczanego ewidentnie poza światem, do którego mógłby odsyłać autorski podmiot. Dodajmy od razu, że również w utworach apelujących do poczucia wspólnoty dziejowej pozycja adresata realizuje się przede wszystkim w ramach „statusu słowa”. Symbolicznie może reprezentować tę grupę znany wiersz Kazimierza Wierzyńskiego z *Róży wiatrów* (1942):

Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny,
Wstąp tu, gdzie czekam po kryjomu:
W ugornej pustce jałowizny
Będziemy razem nie mieć domu.
[...]

Jak w przypadku emigracyjnego dorobku Jana Lechonia, dominuje tu perspektywa wyznaczana przez „wspólnotę doświadczeń”, „ten sam rodzaj kultury duchowej” i „ten sam »gatunek człowieczeństwa«”, definiowany przez Wojciecha Wyskiela w odniesieniu do apelatywnych wierszy Lechonia jako „podobna w zasadniczych rysach wrażliwość i emocjonalność”⁹. Analizując „homofonię i rozszczepienia” tej poezji, grę zaimków Ja — Ty, doszedł Wyskiel do sformułowania założeń, że „sytuacja komunikacyjna zbudowana w samym dziele miała modelować sytuacje realne, podstawowy typ relacji między autorem a czytelnikami”¹⁰. Rzecz jasna, ustanowiona w tych tekstach komunikacja możliwa przekracza historycznie uchwytne mo-

⁹ W. Wyskiel: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków 1988, s. 191.

¹⁰ Ibidem, s. 192.

delowanie „sytuacji realnych”, ów pragmatyczny punkt wyjścia wiersza Lechonia czy Wierzyńskiego.

Trudno jednak, uznając przy tym za oczywiste istnienie granicy między konwencjonalnym obrazem „adresata-czytelnika” a realną konwencją odbiorcy dzieła, nie zauważyć, jak wąska wydaje się ta granica w omawianych dotąd utworach, włącznie z „przedpowitaniem” w wersji Maja. Jeśli w ślad za propozycją Ryszarda Nycza¹¹ w zakresie tropów „ja” moglibyśmy rozważać ich odzwierciedlanie się jako tropów „ty”, to wobec przywołanej grupy wierszy należałoby — jak sądzę — zastosować „sylleptyczną” koncepcję adresata. Śledzilibyśmy wówczas Ty, które „musi być rozumiane” jak „sylleptyczne Ja”, „na dwa odmienne sposoby równocześnie, a mianowicie: jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe”¹². Rodzi się zatem konieczność pozostawienia w opisie adresata miejsca dla możliwej fuzji horyzontów, dopuszczenia myśli o wzajemnym oddziaływaniu i „wymienianiu się własnościami”¹³ przez Ty literackie i Ty rzeczywiste. Modelowo wręcz, niezwykle eliptycznie i w najbardziej uniwersalnym wymiarze przypomina o takiej właśnie interferencji *Prawie haiku* Ryszarda Krynickiego (*Niepodlegli nicości*, 1988):

Klinowe pismo kruka na śniegu:

— Ja jeszcze nie wymarłem.

Ty, który to czytasz,

też.

¹¹ R. Nycz: *Tropy „ja”*. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 7—27.

¹² Jak pisze R. Nycz: „[...] najbardziej znamienitym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii”. Ibidem, s. 22. Analogicznie, z podobnym „wkroczeniem”, stanowiącym „najbardziej znamienity sygnał odmienności” pewnej grupy tekstów, spotykamy się również po stronie adresata. Mam na myśli takie m.in. utwory, jak: Cz. Miłosz: *Do Alberta Einsteina*, *Do Robinsona Jeffersa*, *Do Lecha Wałęsy*, *Do Allena Ginsberga*, *Do poety Roberta Lovella*, *Oda na 80-te urodziny Jana Pawła II*; Z. Herberta: *Do Yehudy Amichaja*, *Do Piotra Vujičića*, *Do Ryszarda Krynickiego* — list, *Widokówka od Adama Zagajewskiego*; czy np. T. Różewicza: *Zaćmienie światła*, wiersz rozpoczynający się, pomijając motto, epistolarnym zwrotem *Drogi Miłoszu*.

¹³ Ibidem, s. 24.

Horacjańskie *non omnis moriar* (w tekście Krynickiego — „jeszcze nie wymarłem”) identycznie jak w wierszu Maja („nie chcę umrzeć cały”) ustawia rozumienie „nie podlegania czasom” („nicości”) poza dumnym, pomnikowym, przez to przedmiotowym, dokonaniem artysty. Do wiersza Krynickiego możemy odnieść spostrzeżenia Elżbiety Wolickiej, dotyczące przywołania rzymskiej ody u Maja: „Sentencja przeniesiona do operującego półtonami i półgłosami wiersza krakowskiego poety brzmi zaskakująco skromnie, ale też zyskuje nową głębię — o wiele docieklawiej penetruje samą istotę ludzkiej kondycji”¹⁴. Współczesne *non omnis moriar* ujawnia swój sens w samym oczekiwaniu trwania kontaktu, w podtrzymywaniu relacji umożliwionej przez wiersz kierujący się „zmysłem Ty”, odpowiadającym opisywanemu w dziele Bubera „zmysłowi Ty człowieka”, który „dąży — poprzez wszystkie Ty, ale nie obok nich — do swego wiecznego Ty”, które „nie może doznać zaspokojenia, dopóki nie znajdzie nieskończonego Ty”¹⁵. W tej perspektywie zobaczona komunikacja możliwa, otwierana przez tekst poetycki już na poziomie literackiej reprezentacji, ma swe odbicia na poziomie oddziaływania i recepcji, staje się spotkaniem niefikcyjnych partnerów. Realizowanym zarówno w akcie tworzenia poezji, w sensie, który uchwycił Leszek Szaruga, pisząc, że

Poezja jest też dialogiem żywych z umarłymi i jeszcze nie narodzonymi: w systemie odwołań, cytatów (otwartych lub ukrytych), aluzji i nawiązań jest rozmową poza czasem.¹⁶

— jak i spotkaniem realizowanym przez czytelnika w akcie lektury, dzięki właściwości dzieła wskazywanej w sposób niezwykle bliski prowadzonym tu obserwacjom w tekście Elżbiety Wolickiej:

To dialogiczne doświadczenie — pisze badaczka — jest w kontakcie z tekstem pisanym niejako zaszyfrowane, utajone i domaga się aktu-

¹⁴ E. Wolicka: *Komunikacja literacka...*, s. 190.

¹⁵ M. Buber: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Tłum. J. Doktor. Warszawa 1992, s. 88.

¹⁶ L. Szaruga: *Kilka intuicji dotyczących poezji*. W: Idem: *Klucz od przepaści*. Kraków 1994, s. 6.

alizacji oraz eksplikacji. Świat tekstu w tym oświeceniu — to świat możliwej rozmowy, możliwego (wirtualnego) porozumienia.¹⁷

Przypomina się formuła Gadamera, który stwierdził, że „Mowa zwraca się do kogoś, jest celowo ukierunkowana, ale nie ma przedmiotu — prócz tego, który zgłosi się na wezwanie, odpowiadając”¹⁸. W poetyckim Ty, początkowo wyzwającym się z uwikłań sytuacji pragmatycznej i nieskończenie oddalającym się od wywołującego go Ja, zapisana jest zatem jakaś droga powrotna, najbardziej bodaj dostępna w utworach realizujących koncepcję adresata sylleptycznego. W sensie ścisłym wkroczenie Ty w świat Ja, lekturowe, pragmatyczne „udzielenie odpowiedzi”, odwracające kierunek mowy, nie oznacza powrotu tą samą drogą, a odbywa się zawsze z całą świadomością przebitego dystansu. Jest to wędrówka z wierszem i przez wiersz, niejako po okręgu, metaforycznie nazwanym przez Celana *Południkiem*, „drogami, na których język staje się imienny”¹⁹. Znajdujemy tu wskazywany przez Lévinasa, komentującego Celanowski *Meridian*, „powrót do siebie poprzez Ty”²⁰: „Jak gdybym, zmierzając ku innemu, siebie samego ponownie spotykał”²¹. Ale bywa też ten wywołany wierszem ruch, mimo wszystko, mimo całego „nieumiejscowienia” spotkania, zwieńczony „imienną”, pojedynczą odpowiedzią. Wejście czytelnika w „świat możliwej rozmowy” sprawia, że wierszowe Ja staje się w końcu na moment określonym Ty, a dzięki temu prawdziwym, nie udawanym Ja z realnej międzyludzkiej komunikacji. We *Wstępie do poetyki* (1959) taką właśnie rolę drugiej osoby, sylleptycznego Ty, świetnie zaprojektował Zbigniew Bieńkowski:

Ty jesteś moją racją bytu, moim punktem widzenia,
moim instynktem samozachowawczym, moim niezas-
pokojeniem.

Ty jesteś, to znaczy, jestem ja.

¹⁷ E. Wolicka: *Komunikacja literacka...*, s. 179.

¹⁸ H.-G. Gadamer: *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall”*. Tłum. M. Łukasiewicz. W: Idem: *Czy poeci umilkną?* Tłum. M. Łukasiewicz. Bydgoszcz 1998, s. 70.

¹⁹ P. Celan: *Meridian*. Tłum. F. Przybylak. W: Idem: *Utwory wybrane*. Kraków 1998, s. 339.

²⁰ E. Lévinas: *Imiona własne*. Tłum. J. Margański. Warszawa 2000, s. 31.

²¹ Ibidem, s. 53.

Wyodrębniasz mnie, także z nicości,
na ziemi,
pod słońcem,
na polu niespodzianek,
w sercu własnym.

Ty jesteś koniecznością, gwarancją ciągu, zapowiedzią trwania.

Jesteś drugą osobą po mnie, Bogu koniugacji.
Jesteś po to,
abym ja był pierwszą osobą świata,
trwałym przymierzem rzeczywistości i słowa.

Wysłów się, a ja będę wysłowny.
Bądź wysłowna!

Końcowego wezwania: „Wysłów się”, nie może spełnić zawsze „niemy” adresat tekstowy („mój punkt widzenia”). Jest ono więc w istocie równoczesnym przyzywaniem jego empirycznej postaci. Tylko ona bowiem gwarantuje przewijający się w omawianych wierszach aspekt „wyodrębniania” podmiotu „także z nicości”. Tylko Ty „prawdziwego dyskursu” (twarzą w twarz) może stać się realnym doświadczeniem podmiotu, może pozwalać mu się konstytuować, być „Bogiem koniugacji”, „pierwszą osobą świata”. Równocześnie jednak każdorazowe poetyckie wywołanie Ty sprawia, że ono niemal natychmiast „wymyka się posiadaniu” Ja przez świat, nie pozwala się uprzedmiotowić, stematyzować. Przywołajmy Bubera: „Kto mówi Ty, nie ma za przedmiot czegoś”²². Raz wezwane, pozostaje w języku na zawsze już jako Ty, w żaden sposób — jak się wydaje — niewymienne na inne postacie gramatyczne i nieuchwytnie jako postać empiryczna. Także wówczas, gdy zdroworozsądkowa logika podsuwa pragmatyczne wyjaśnienia i motywacje. Stąd triumf samej relacji i współdominacja funkcji fatycznej obok funkcji poetyckiej we współczesnych wierszach apelatywnych, nawet w tych sprawiających wrażenie *soliloquium*. Potrzeba kontaktu jest w zajmujących nas utworach najważniejszym przekazem, ich treścią, usuwającą wręcz na bok i unieważniającą wszelkie inne dążenia.

²² M. Buber: *Ja i Ty...*, s. 40.

* * *

W przypadku niektórych wierszy, współtworzących może nawet najobfitszy zbiór w liryce drugiej osoby, pokusa, by poprzestać na interpretacji w duchu podmiotowego (autorskiego) „powrotu do siebie poprzez Ty”, jest wyjątkowo silna. Zwłaszcza wtedy, gdy forma gramatyczna Ty wydaje się użyta przenośnie, co podsuwa jej potencjalne przekładanie się na Ja mówiącego. W skrajnym wypadku oznacza to pełną tożsamość Ty — Ja, w najogólniejszej zaś postaci prowadzi do uznania Ty za reprezentanta wspólnoty ogarniającej także Ja, za dającą się z nim identyfikować „osobę uniwersalną”²³. Wśród utworów spełniających wspomniane kryteria znaleźć mogłyby się zapewne niejeden z wierszy Adama Zagajewskiego. Ich adresat już to chowałby się, już to wylaniał zza dyskursu autobiograficznego. Moglibyśmy, mówiąc słowami Celana z *Południka*, widzieć w tych tekstach „jakieś wyprzedzające wysłanie siebie do siebie samego, w poszukiwaniu za sobą samym”²⁴. Życie jednak lubi czasem płać figle, także literaturoznawczym doktrynom, o czym przekonuje przygoda jednego z wierszy zamykających XX wiek, *Spróbuj opiewać okaleczony świat*, autorstwa właśnie Adama Zagajewskiego:

Spróbuj opiewać okaleczony świat.
Pamiętaj o długich dniach czerwca
i o poziomkach, kroplach wina *rosé*.
O pokrzywach, które metodycznie zarastały
opuszczone domostwa wygnanych.
Musisz opiewać okaleczony świat.
Patrzyłeś na eleganckie jachty i okręty;
jeden z nich miał przed sobą długą podróż,
na inny czekała tylko słona nicość.
Widziałeś uchodźców, którzy szli donikąd,
słyszałeś oprawców, którzy radośnie śpiewali.
Powinieneś opiewać okaleczony świat.
Pamiętaj o chwilach, kiedy byliście razem
w białym pokoju i firanka poruszyła się.
Wróć myślą do koncertu, kiedy wybuchła muzyka.

²³ Zob. A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. [1985]. Kraków 1998, s. 73–99.

²⁴ P. Celan: *Meridian...*, s. 339.

Jesienią zbierałeś żółędzie w parku
 a liście wirowały nad bliznami ziemi.
 Opiewaj okaleczony świat
 i szare piórko, zgubione przez drozda,
 i delikatne światło, które błądzi i znika
 i powraca.

Tekst został opublikowany po raz pierwszy w „Zeszytach Literackich” w 2000 roku (nr 72). Nawet wyjątkowo staranna analiza nie powinna poprowadzić nas zbyt daleko od podmiotu. Pomimo drugoosobowych form gramatycznych któż inny — wydawałoby się — poza samym mówiącym mógłby się tu „zgłosić na wezwanie, odpowiadając”. Wszak pierwotnym sensem podniosłego rozkazu „opiewaj” jest działanie typowo literackie: „opiewanie czegoś wierszem”. Adresat liryczny powinien zatem być sprowadzony do roli osobowej „poety”. Wiersz kreśli przed nim sferę powinności, określa jego miejsce świecie. Na dobrą sprawę taki adresat stapia się z wierszem w jedno — jest wierszem. Moglibyśmy mieć tu nawet do czynienia ze swoistą apostrofą do poezji, do wiersza, jak dosłownie ma to np. miejsce w podobnym do omawianego użyciu czasownika „opiewać” przez Bronisława Maja w tomie *Taka wolność* (1981):

[...]
 Opiewaj — i światło, i mrok, ptaki,
 poranny tramwaj, ludzi. Opowiadaj
 pouczające historie
 nie kończące się nigdy
 źle a zawsze pięknie.
 Nie wstydź się łez. Niczego
 się nie bój.
 [...]
 Mój wierszu.

Wiersz Zagajewskiego zmierza jednak niejako wbrew naszym oczekiwaniom kierowany jakimś „niezaspokojonym zmysłem Ty”, poza ograniczające ramy relacji wyłącznie metapoetyckiej, poza figury nieznośnego autotematyzmu. Trudno uwolnić się tu od świadectwa jego recepcji, stawiającego nas na nowo przed problemem tradycyjnej hermeneutyki, którym jest oczywiście — mówiąc słowami Ricoeura —

„problem przyswojenia (*Aneignung*) lub zastosowania (*Anwendung*), odniesienia tekstu do aktualnej sytuacji czytelnika”²⁵, a zatem kwestia nieograniczonej zamysłem autora i horyzontem pierwotnego adresata „możliwej prawdy” (Gadamer), zjawiającej się czytelnikowi w jego rozumieniu pisma²⁶. Przypomnę więc tylko, że w tygodniku „The New Yorker”, w pierwszym jego wydaniu po zamachu z 11 września 2001 roku, interesujący nas wiersz ukazał się, zajmując w całości ostatnią stronicę, w angielskim przekładzie jako *Try to Praise the Mutilated World*:

I tenże numer *The New Yorker* — relacjonuje Renata Gorczyńska — z głośną do dziś czarną okładką projektu Arta Spiegelmana, stał się łącznikiem tysięcy nowojorczan przytłoczonych wspólnym nieszczęściem. Wiersz Zagajewskiego trafił na mury pamięci ofiar terroru, był przesyłany e-mailem, umieszczany na szybach samochodów i w witrynach sklepów. Apelowal do tego, co w człowieku jest najwyższej miary, pomagał w wyjściu z czarnej dziury zwątpienia i depresji, przynosił otuchę.²⁷

Jak wspomina sam autor, jego wiersz, wybrany przez redaktorkę pisma jako ten, który „wytrzyma napięcie żałoby”, „stał się nagle sławny w Ameryce”²⁸. „Amerykanie odnaleźli się w tym wierszu”²⁹, znamienne dodaje Barbara Toruńczyk.

Odautorskie wywołanie Ty lirycznego o charakterze sylleptycznym wydawać się może, z pozoru, gestem autokomunikacyjnym, domagającym się transpozycji form osobowych (Ty — Ja). Tymczasem niespodziewane i przypadkowe świadectwo odbioru pomogło zlokalizować adresata w przestrzeni autentycznego innego, poza „zakłętym” okręgiem drogi do samego siebie. Potwierdza ono przy tym wskazywaną przez Ferdinanda Ebnera podstawową funkcję Ty, defi-

²⁵ P. Ricoeur: *Jezyk, tekst...*, s. 243.

²⁶ H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 362.

²⁷ R. Gorczyńska: *Z Manhattanu. Polska poezja opiewa okaleczony świat*. „Zeszyty Literackie” 2002, nr 79.

²⁸ *Ironia i ekstaza*. Z A. Zagajewskim rozmawia B. Gruszka-Zych. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 12.

²⁹ *Nie miałam pieniędzy, tylko katar*. Z B. Toruńczyk rozmawia J. Szczesna. „Duży Format” 2002, nr 31/509.

niowaną jako „możliwość bycia zagadniętym”³⁰. Ten jakże wyrazisty dowód z obszaru recepcji pozwala, w moim przekonaniu, dostrzec w każdym wierszu apelatywnym najpełniejszy sens tego, co nazywamy uparcie komunikacją możliwą i możliwym adresatem, ustanawianymi przez dzieło nawet wówczas, gdy zdecydowanie trudno nam w to uwierzyć. W efekcie bowiem wpisanego w wiersz nigdy nie zaspokojonego dążenia i po pokonaniu przez nas samych niezbędnego dystansu znajdujemy się w sytuacji opisywanej przez Gadamera, czytającego jeden z hermetycznych liryków Paula Celana:

Ale potem ważymy zbudowane słowa w ich wzajemnym odniesieniu, i im więcej tych odniesień się realizuje, tym bardziej czujemy, że odnoszą się do nas samych, nas samych angażują, i nareszcie wiemy, kim jest Ty.³¹

Katowice, 2 grudnia 2002

³⁰ Zob.: w niniejszej książce część I: *Kim jesteś Ty?*

³¹ H.-G. Gadamer: *Poetica*. [1977]. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 2001, s. 99.

Wykaz źródeł cytowanych utworów poetyckich

- Barańczak S.: *Wybór wierszy i przekładów*. Warszawa 1997.
- Białoszewski M.: *Trzydzieści lat wierszy*. Warszawa 1982.
- Bieńkowski Z.: *Poezje zebrane*. Warszawa 1993.
- Bierezin J.: *Tyle rzeczy*. Paryż 1990.
- Broniewski W.: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1962.
- Brzękowski J.: *Wybór poezji*. Warszawa 1966.
- Grochowiak S.: *Poezje wybrane*. Warszawa 2001.
- Grochowiak S.: *Wybór poezji*. Wrocław 2000.
- Hartwig J.: *Obcowanie*. Warszawa 1987.
- Herbert Z.: *Elegia na odejście*. Wrocław 1992.
- Herbert Z.: *Epilog burzy*. Wrocław 1998.
- Herbert Z.: *Hermes, pies i gwiazda*. Wrocław 1997.
- Herbert Z.: *Napis*. Wrocław 1996.
- Herbert Z.: *Pan Cogito*. Wrocław 1993.
- Herbert Z.: *Raport z oblężonego Miasta*. Wrocław 1992.
- Herbert Z.: *Rovigo*. Wrocław 1992.
- Herbert Z.: *Struna światła*. Wrocław 1994.
- Herbert Z.: *Studium przedmiotu*. Wrocław 1995.
- Iwaszkiewicz J.: *Mapa pogody*. Warszawa 1980.
- Iwaszkiewicz J.: *Muzyka wieczorem*. Warszawa 1986.
- Jastrun M.: *Poezje*. Warszawa 1997.
- Jastrun T.: *42 wiersze*. Gdańsk 1995.
- Kamieńska A.: *Jasność w środku nocy*. Warszawa 2001.
- Karasek K.: *Prywatna historia ludzkości*. Kraków 1986.
- Karasek K.: *Świerszcze*. Warszawa 1987.
- Kozioł U.: *Stany nieoczywistości*. Warszawa 1999.

- Kronhold J.: *Niż*. Cieszyn 1990.
Kronhold J.: *Wiek brązu*. Kraków 2000.
Krynicky R.: *Akt urodzenia*. Poznań 1969.
Krynicky R.: *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*. Kraków 1989.
Latawiec B.: *Gęstwina*. Warszawa 2001.
Lechoń J.: *Poezje*. Warszawa 1987.
Lipska E.: *Utwory wybrane*. Kraków 1986.
Maj B.: *Zagłada Świętego Miasta*. Londyn 1986.
Miłosz Cz.: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994.
Miłosz Cz.: *to*. Kraków 2000.
Miłosz Cz.: *Wiersze*. T. 1—3. Kraków 1993.
Moczulski L.A.: *Głosy powrotu. Wiersze stare i nowe*. Kraków 1981.
Nowak T.: *Modły jutrzeńne — modły wieczorne*. Kraków 1992.
Nowak T.: *Pacierz i paciorki*. Warszawa 1988.
Opolski D.: *Przechowalnia bagażu*. Lublin 1980.
Polkowski J.: *Elegie z tymowskich gór i inne wiersze*. Kraków 1990.
Polkowski J.: *Wiersze (1977—1984)*. Londyn 1986.
Pollakówna J.: *Skąpa jasność*. Warszawa 1999.
Poświatowska H.: *Wiersze wybrane*. Kraków 1989.
Przyboś J.: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1989.
Różewicz T.: *Poezja*. T. 1—2. Kraków 1988.
Różewicz T.: *zawsze fragment — recycling*. Wrocław 1998.
Słonimski A.: *Wiersze*. Warszawa 1974.
Sommer P.: *Kolejny świat*. Warszawa 1983.
Szyborska W.: *Wiersze wybrane*. Kraków 2001.
Świrszczyńska A.: *Cierpienie i radość*. Warszawa 1985.
Twardowski J.: *Nie przyszedłem pana nawracać. Wiersze 1937—1985*. Warszawa 1986.
Wat A.: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1987.
Wojaczek R.: *List do nieznanego poety*. Kraków 1985.
Zagajewski A.: *Dzikie czereśnie. Wybór wierszy*. Kraków 1992.
Zagajewski A.: *Pragnienie*. Kraków 1999.
Zagajewski A.: *Ziemia ognista*. Poznań 1994.
- Kaskaderzy literatury*. Red. E. Kolbus. Łódź 1986.
Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939—1985. Antologia. T. 1—2. Wybór B. Drozdowski, B. Urbankowski. Łódź 1988.
Określona epoka. Nowa Fala 1968—1993. Antologia poezji. Wybór T. Nyczek. Kraków 1994.

Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu. (1944—1984). Wybór S. Barańczak. Londyn 1984.

Spalony raj. Antologia młodej poezji religijnej. Wybór J. Sochoń. Warszawa 1986.

Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956. Wybór K. Karasek. Warszawa 1997.

Indeks osobowy

A

Abriszewska Daria 159
Amichaj Yehuda 269
Andrzejewski Jerzy 97
Areopagita Dionizy 72
Ariès Philippe 168, 169
Artaud Antonin 194
Arystoteles 99
Asnyk Adam 170
Auden Wystean Hugh 126
Austin John Langshaw 26, 37, 266

B

Bachelard Gaston 104, 249, 251, 252
Bachtin Michaił 10—12, 19, 23, 25,
28, 38, 39, 80, 84, 112, 235, 236,
238—241, 245, 246, 249, 250,
264, 267
Bacon Francis 178
Balbus Stanisław 30, 56, 68, 118
Balcerzan Edward 13, 14, 18, 47, 53,
62, 69, 70, 84, 244
Banasiak Bogdan 188
Baran Bogdan 11, 12, 83, 201, 252,
255

Barańczak Stanisław 30, 40, 51—53,
72, 74, 76—80, 82, 107, 108, 112,
113, 132, 133, 136, 140, 143, 145,
147, 148, 152, 154, 155, 157, 158,
166, 167, 171, 261, 262, 277, 279
Barret-Browning Elisabeth 201
Barthes Roland 25, 35, 43, 44, 47,
102, 115, 143, 158, 166, 182, 183,
188, 202, 206, 208, 209, 211, 214,
215, 220, 221, 223, 237
Bartoszyński Kazimierz 25, 34, 50,
78, 80, 83
Bataille Georges 230, 232
Baudrillard Jean 251
Bąk Roman 63
Bąkowska Eligia 168, 228
Beardlsley Monroe C. 26
Beaujour Michel 82
Bejska Apolonia 56
Bełza Władysław 150
Benjamin Walter 71
Benveniste Emil 15, 54, 55, 265
Białoszewski Miron 53, 80
Biedrzycki Krzysztof 40, 78
Bieńczyk Marek 43, 178, 188, 193,
202
Bieńkowski Zbigniew 64, 87, 184,
204, 271, 277

Bierezin Jacek 53, 148, 208, 209, 215,
216, 220, 221, 231, 277
Bierut Bolesław 47, 63
Bierwiazonek Bogusław 39
Binswanger Ludwig 201, 223, 229
Błoński Jan 68, 102, 103, 257
Bogacki Krzysztof 29
Bogdański Aleksander 201
Bogusławski Andrzej 37
Boileau-Despreaux Nicolas 62
Bolecki Włodzimierz 70
Borkowska Grażyna 66, 230
Borowski Andrzej 42
Borowski Tadeusz 97
Bralczyk Jerzy 112
Brandstaetter Roman 74
Brodzka Alina 57
Brogowski Leszek 249
Broniewski Władysław 47, 51, 53, 54,
84, 173, 177, 277
Bryll Ernest 105—107, 111, 113, 116,
152—154, 156
Brzękowski Jan 62, 249, 277
Buber Martin 55, 83, 86, 237, 240,
270, 272
Buczkówna Mieczysława 156
Bujnicki Tadeusz 16
Burzyńska Anna 202, 203

C

Celan Paul 45, 46, 71, 75, 78, 85—87,
221, 235, 271, 273, 276
Cieślukowska Teresa 69
Cieślińska Nawojka 71
Cirlot Juan Eduardo 131, 181
Claudel Paul 61
Conrad Joseph 97
Cudak Romuald 232, 247
Culler Jonathan 25, 35, 41, 59—61,
64, 65, 67, 238, 253
Curtius Ernst Robert 42, 52, 57

Czaplewicz Eugeniusz 10, 15, 17,
19, 21, 23, 28, 80, 84, 236, 267
Czechowicz Józef 174, 179
Czyżewski Tytus 62

D

Davidson Michael 67
Dawid 254, 255
Dąbska Izydora 154, 155
De Man Paul 163—165, 176, 242,
243
Dembińska-Pawelec Joanna 30, 77
Derrida Jacques 43, 44, 167
Descartes René (zob. Kartezjusz)
Doktor Jan 12, 55, 83, 237, 270
Domańska Ewa 146
Dostojewski Fiodor 11, 25
Dürer Albrecht 257, 258
Drozdowski Bohdan 278
Dybel Paweł 231
Dziadek Adam 35, 102, 158, 184,
237, 259
Dzierżyński Feliks 63

E

Ebner Ferdinand 12, 83, 275
Eco Umberto 15, 31, 38, 39, 72, 81,
164, 239
Einstein Albert 269
Ekier Jakub 87
Eliade Mircea 56
Elzenberg Henryk 45, 127, 128, 133,
138, 139
Eska Donata 27, 58, 176
Eustachiewicz Lesław 218

F

Falicka Krystyna 54
Faryno Jerzy 34, 50, 83

Fedewicz Maria Bożenna 164, 242
 Feliksiak Elżbieta 34, 185, 225
 Fiut Aleksander 95, 125, 127—129
 Forstner Dorothea OSB 131
 Foucault Michel 188, 189, 230
 Franciszek św. 80
 Frazer James George 56
 Freud Sigmund 167, 202
 Friedrich Hugo 33, 34, 185, 225
 Fromm Erich 201, 202, 206
 Frybesowa Aleksandra 27, 58, 176
 Frye Northrop 56, 59, 120, 127, 139, 255
 Fulińska Agnieszka 120, 127, 255

G

Gadamer Hans-Georg 9—12, 75, 76, 78, 86, 191, 195, 221, 252, 261, 271, 275, 276
 Gałczyński Konstanty Ildefons 54, 173
 Gide André 44
 Ginsberg Allen 269
 Głowiński Michał 17—19, 24—26, 34, 37, 40, 41, 50, 54, 83, 226, 237
 Gobineau Joseph Arthur de 106
 Goethe Johann Wolfgang 185
 Gołaszewska Maria 67
 Gomułka Władysław 107
 Gorczyńska Renata 102, 275
 Gorgiasz 35
 Goślicki Janusz 259
 Grabowski Janusz 210
 Graff Piotr 16, 30, 264
 Grajewski Wincenty 28, 241
 Green Michael 135
 Grochowiak Stanisław 51—54, 63, 69, 203, 204, 212, 213, 218, 219, 230, 264, 277

Grodziński Eugeniusz 237
 Gruszka-Zych Barbara 275
 Grzegorzewska B. 104, 251
 Guitton Jean 228
 Gutowski Wojciech 73
 Guyon Jeanne-Marie 71

H

Handke Ryszard 16, 17
 Harasymowicz Jerzy 52
 Hartwig Julia 52, 63, 277
 Havel Vaclav 144, 145
 Heaney Seamus 96, 97
 Heartman Paweł 144
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 210, 212
 Heidegger Martin 10, 31, 44
 Heraklit 51
 Herbert Zbigniew 45, 48, 49, 51—54, 73, 82, 100, 101, 103, 105—107, 111, 113, 115—117, 123—132, 134—140, 148, 149, 151, 152, 158, 165, 169, 171—173, 186, 199, 200, 269, 277
 Holoubek Gustaw 136
 Horacy 61, 62, 270
 Hölderlin Friedrich 10, 252

I

Iłakowiczówna Kazimiera 74
 Ingarden Roman 10, 11, 31, 37, 86, 221
 Iwaszkiewicz Jarosław 47, 52, 53, 57, 62, 184, 199, 259, 277

J

Jakobson Roman 9, 37, 85
 Jan Paweł II (Karol Wojtyła) 269
 Janion Maria 20, 84, 104, 228, 230, 251

Japola Józef 57
Jarzębski Jerzy 16
Jaspers Karl 10, 96, 97, 104
Jastrun Mieczysław 51, 52, 63, 72,
191, 197, 277
Jastrun Tomasz 198, 277
Jaworski Stanisław 241
Jeffers Robinson 269
Jezus Chrystus 71, 106, 128, 129, 210,
255
Jung Carl Gustav 87
Jurewicz Aleksander 184

K

Kafka Franz 71
Kalaga Wojciech 24, 39
Kamieńska Anna 72, 74, 178, 179,
181, 183, 185, 186, 188, 196, 277
Kania Ireneusz 131, 181, 232
Karasek Krzysztof 64, 145, 157, 277,
279
Karpiński Franciszek 68
Kartezjusz 92, 98, 136
Kasperski Edward 21, 23, 28
Kawafis Konstantinos 126
Kępiński Antoni 104, 246, 262
Kiciński Bruno hr. 217, 259
Kierc Bogusław 231
Kirchner Halina 13, 62
Klimt Gustav 67
Kłosiński Krzysztof 26, 167, 168
Kniaźnin Franciszek 16
Kochanowski Jan 13, 184, 186
Kolbus Edward 278
Kolbuszewski Jacek 172
Kołakowski Leszek 134, 135, 139
Komendant Tadeusz 230—232, 251
Kopaliński Władysław 181
Kornhauser Julian 72, 109—111,
113, 125, 149, 171
Korolko Mirosław 35, 99, 163

Korzeniowski Józef 191
Kostkiewiczowa Teresa 13, 15, 16,
61, 63
Kotarska Jadwiga 207
Kowalewski Lech 232
Kowalik Barbara 27, 28, 70
Kowalska Małgorzata 43, 83, 122,
159, 228, 237, 264
Kozioł Urszula 32—36, 51, 52, 54,
155, 158, 197, 209, 219, 229, 267,
268, 277
Krajka Wiesław 27, 28, 70
Kristeva Julia 28, 29, 71, 205, 212
Kronhold Jerzy 52, 53, 83, 213, 220,
278
Krynicki Ryszard 52—54, 73, 80,
112, 113, 117, 205, 218, 220, 222,
231, 269, 270, 278
Krzczkowski Henryk 56
Kuczyńska Jadwiga 137
Kulawik Adam 10
Kunz Tomasz 95, 247
Kupis Bogdan 72
Kurek Jalu 62
Kuźma Erazm 10
Kwiatkowski Jerzy 105, 126, 130,
175, 179, 183, 243, 244, 248, 252

L

Labuda Aleksander 241
Lacan Jacques 240, 253
Lalewicz Janusz 17, 22, 29, 31, 48, 76,
83, 111
Landman Adam 210
Latwiec Bogusława 198, 278
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafino-
wicz) 18, 19, 84, 173, 268, 269,
278
Legeżyńska Anna 191, 193
Lejeune Philippe 241, 242, 249,
259—261

Łęśmian Bolesław (właśc. Bolesław Lesman) 15, 57, 101, 195, 255
—227, 229, 232

Lévinas Emmanuel 43, 77, 83, 86, 122, 159, 228, 237, 239, 255, 256, 262, 264, 271

Lewin Jurij 34, 50, 51, 54, 79, 83, 84, 163

Lipska Ewa 152, 153, 166, 171, 265, 278

Lipski Jan Józef 175

Lis Renata 143

Lovell Robert 269

Lubas-Bartoszyńska Regina 241

Lurker Manfred 180

Lyons John 29

Ł

Łapiński Zdzisław 62, 64, 65, 95

Łebkowska Anna 30

Łopuska Katarzyna 212

Łotman Jurij 236

Łukasiewicz Jacek 69, 107, 108, 111

Łukasiewicz Małgorzata 9, 75, 78, 86, 191, 271, 276

Łuszczkiewicz Piotr 203, 204, 212, 231

M

Maciejewska Irena 57

Maj Bronisław 57, 80, 150, 151, 184, 253, 255, 266, 268—270, 274, 278

Majchrowski Zbigniew 230

Malinowski Antoni 37

Mallarmé Stéphane 44, 58, 61, 185, 225, 226

Margański Janusz 271

Markiewicz Henryk 11, 14, 20, 25—27, 34, 40, 50, 56, 70, 83, 85

Markiewicz Jarosław 261

Markowski Michał Paweł 44, 66

Martuszevska Anna 16, 237

Matusiak Anna Bożena 181

Matuszewski Ryszard 225

Maulpoix Jean-Michel 43—45, 47, 61, 183—186, 189, 191, 193

Mayenowa Maria Renata 26, 28, 37, 61, 70, 85

Melecki Maciej 232, 247

Michalski Krzysztof 9, 10

Michalski Maciej 70

Michnik Adam 100, 134, 139

Miciński Bolesław 136

Mickiewicz Adam 50, 72, 75, 77, 137, 138, 149, 156, 181, 232, 245

Międzyrzecki Artur 199

Milecki Aleksander 25

Miłosz Czesław 34, 42, 48, 51—55, 58, 64, 65, 67, 68, 70—72, 74, 80, 82, 91, 94—107, 111, 113, 116, 119, 139, 140, 168, 169, 174, 194—196, 198, 241, 248, 249, 252, 255, 269, 278

Miodońska-Brookes Ewa 10

Mitosek Zofia 22, 267

Mizera Janusz 201

Moczulski Leszek Aleksander 72, 80, 278

Modzelewska Natalia 25

Mróz Piotr 67

Mucha Wacław 23

N

Nagy László 45, 169

Naruszewicz Adam 13

Nasiłowska Anna 87

Nawarecki Aleksander 48, 128—130, 136

Nelli René 212, 229

Nerval Gérard de 184

Niedzielski Czesław 26

Norwid Cyprian Kamil 19, 50, 185, 217

Nowak Tadeusz 51, 56, 57, 117—119, 121, 196, 278

Nowak Zbigniew Jerzy 137

Nycz Ryszard 19, 24, 26, 50, 164, 242, 250, 251, 256, 257, 266, 269

Nyczek Tadeusz 111, 112, 278

O

Ochab Maria 181, 230

Ohmann Richard 26—28, 70

Okopień-Sławińska Aleksandra 9, 15, 16, 20, 24, 31, 34, 49, 51, 79, 163, 273

Olejniczak Józef 184

Olędzka-Frybesowa Aleksandra 197, 223, 228

Olszewski Mikołaj 72

Ong Walter J. 57

Opacka Anna 20, 186

Opacka-Walasek Danuta 73, 169, 186

Opacki Ireneusz 20, 46, 47, 85, 101, 173, 195, 227, 230

Opolski Dominik 156—158, 184, 278

Orfeusz 163, 175, 183—189, 191, 193, 199, 207, 223, 255

Orzeszkowa Eliza 26

Ossowska Maria 212

Otto Rudolf 72

Owidiusz 217, 259

P

Panas Władysław 73, 236

Pasternak Borys 83

Pawelec Dariusz 48, 128

Peiper Tadeusz 62

Pelc Janusz 184

Petrarca Francesco 179

Pindar 62

Piorunowa Aniela 20

Piotrowiak Jan 227, 230

Platon 35, 181, 188, 202, 237

Poincaré Henri 128

Polkowski Jan 48, 52, 54, 72, 74, 80, 113—117, 120, 278

Pollakówna Joanna 72, 74, 278

Pomorska Krystyna 9

Popper Karl Raimund 37

Porębski Mieczysław 71

Poświatowska Halina 51, 53, 54, 63, 65, 66, 72, 206—209, 211—213, 217, 218, 220, 223—231, 278

Poussin Nicolas 66

Pragłowska Maria Renata 13, 62

Przyboś Julian 62, 64, 84, 243—245, 278

Przybylak Feliks 46, 71, 85, 87, 235, 271

Puchalska Mirosława 57

Puzyna Konstanty 63

R

Rembrandt (właśc. Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 66, 69, 260

Ricoeur Paul 16, 29—31, 33, 35, 81, 164, 264, 265, 274, 275

Rilke Rainer Maria 185, 191, 229

Romanowiczowa Zofia 204, 212

Rorty Richard 159

Rosenzweig Franz 88

Rosiek Stanisław 104, 228, 251

Rosner Katarzyna 16, 25, 30, 35, 264

Rougemont Denis de 218, 231

Różewicz Tadeusz 42, 48, 64, 165, 167, 171, 173, 204, 228, 229, 238—241, 260, 269, 278

Russell Bertrand 127

S

Saloni Zygmunt 61
 Salwa Piotr 15, 31, 81
 Sarbiewski Michał Kazimierz 61
 Sartre Jean Paul 244
 Sawicki Stefan 70, 267
 Schubert Franz 261
 Searle John R. 26
 Semczuk Małgorzata 57
 Sewell Elizabeth 185
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 127
 Shakespeare William 35, 185, 268
 Sierotwiński Stanisław 59
 Siwiec Magdalena 184
 Skimina Stanisław 61
 Skwarczyńska Stefania 10, 21
 Sławek Tadeusz 24, 39
 Sławiński Janusz 11, 14—16, 20, 22,
 23, 26, 37, 50, 59, 62, 69, 78, 106,
 237
 Słonimski Antoni 173, 174, 278
 Słowacki Juliusz 50, 137, 172, 174,
 184, 187, 199, 222
 Sobolewska Anna 57
 Sochoń Jan 279
 Sommer Piotr 54, 278
 Spiegelmann Art 275
 Spinoza Baruch 92, 98
 Stabro Stanisław 72
 Staff Leopold 199, 210—212, 278
 Stala Marian 115
 Stalin Józef 47, 63
 Stamelman Richard 189, 190, 193, 222
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 184
 Stępień Tomasz 121
 Stróżewski Władysław 72
 Szaruga Leszek 39, 270
 Szary-Matywiecka Ewa 57
 Szczęsna Joanna 275
 Szekspir William (zob. Shakespeare
 William)

Szulc Packalen Małgorzata 110
 Szyborska Wiśława 24, 25, 30,
 52—54, 165, 278
 Szymik Jerzy 70, 71, 255

Ś

Śpiewak Jan 178, 179
 Świetlicki Marcin 48
 Świrszczyńska Anna 53, 278

T

Tatara Marian 10
 Tischner Józef 12, 88, 241, 261
 Tokarski Stanisław 56
 Tomasik Wojciech 26
 Tomasz z Akwinu 252
 Toruńczyk Barbara 275
 Tournier Michel 228
 Toussaint-Samat Maguelonne 181
 Trznadel Jacek 166
 Turowicz Maria 10, 31, 86
 Tuszyńska Krystyna 35
 Tuwim Julian 32, 62
 Twardowski Jan 52, 63, 74, 80, 179,
 278
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 259
 Tynianow Jurij 61
 Tyszczyk Andrzej 73, 267

U

Ulicka Danuta 10, 19, 28, 80, 84, 236,
 267
 Urbankowski Bohdan 278

V

Valéry Paul 27, 28, 31, 44, 57, 58,
 175, 176, 199
 Van Nieukerken Arent 77, 80, 95, 96,
 103, 126, 131, 186

Venclova Tomasz 259

Vendler Helen 95

Vujičić Piotr 49, 269

W

Walicki Andrzej 98, 103

Wałęsa Lech 269

Warmiński Andrzej 67

Wat Aleksander 53, 64, 119, 184,
257, 259—261, 278

Weil Simon 71, 197, 223

Wencel Wojciech 63

Wergiliusz 188

Węgrzyniakowa Anna 57

White Hayden 146

Wierzyński Kazimierz 53, 62, 120,
121, 173, 268, 269

Wilczek Piotr 173, 184

Wilczyński Marek 146

Wilkoń Aleksander 38, 172

Wilkoń Teresa 47

Witwicki Władysław 181, 237

Wittlin Józef 184, 191, 199

Wodzińska Maria 46

Wojaczek Rafał 52, 216, 219, 229,
231, 232, 246, 247, 278

Wojnakowski Ryszard 180

Wolff Erwin 59

Wolicka Elżbieta 267, 270, 271

Woroniecki Michał 127

Woroszyński Wiktor 63

Woźniak Monika 239

Wójcik Włodzimierz 186

Wyka Kazimierz 62, 86

Wyskiel Wojciech 268

Wysłouch Seweryna 69

Z

Zabłocka Magdalena 72

Zagajewski Adam 54, 63, 72, 147,
150, 172, 192—194, 198, 250,
269, 273—275, 278

Zagórski Jerzy 62

Zapasiewicz Zbigniew 136

Zapaśnik Stanisław 23

Zgorzelski Czesław 40, 50, 138, 191

Ziomba Kwiryna 184

Zięba Maciej OP 135

Ziomek Jerzy 49, 58, 131, 163

Ż

Żabicki Zbigniew 13, 62, 175

Żukowski Tadeusz 184

Dariusz Pawelec

The World as You Polish Poetry in Relation to Its Addressee in the Second Half of the 20th C.

Summary

The book's topic is the place of the addressee in the poetics of a lyrical text seen in the perspective of three branches of knowledge: the theory of communication, history of poetry, and poetics. The statement and typologies belonging to poetics are verified by means of an interpretation of selected texts. The present dissertation has been divided into four parts. Chapter One: *Who are You? Concerning the Problems of the Poetics of the Lyrical Addressee* starts with a discussion of the conclusions reached by academic research with respect to the relationship between the addresser, the addressee, and the reader. The main strand of thought leads to the distinction of the "virtual addressee" and "reader" as opposed to the "represented addressee", who is represented in the text and directly projected in the apostrophe. The appearance of You in the text constitutes, however, a relationship that cannot be identified with thematisation (that is with the discourse about the addresser) and the addresser often remains an "undefined being". In connection with this, the author of the book has put forward the conception of the "possible addresser", and of the understanding of poetry in terms of a "possible communication". Further on, the author analyses the effect of an act of speech on poetical communication (the perspective of intertextuality, possible worlds, *mimesis*) and places the poet's turning to the addressee in a thematic and generic perspective. The author deals here with offered texts, poems addressing natural objects and phenomena, allotropes attacking the static *ekphrasis*, and with prayer compositions. A separate discussion is devoted to the ode and apostrophe analysed from the point of view of their rhetorical origin. Eventually, the chapter in question strives to combine the statements pertaining to poetics with the perspective of the so-called philosophy of dialogue.

In Chapter II entitled *Figury przemocy (Figures of Violence)*, the reader will find some examples of literary texts in which the addressee is an object of various forms of pressure coming from the external world, and particularly from the faceless institutions (such as history, politics, language). What we observe is the shaping of the addressee in the space of a rhetoric which forces him or her constantly to say either yes or no. Analysis of the instrumental treatment of the lyrical "you" is conducted in the light of two important Polish after-war poems representing the so called civil tendency, and constituting its two models. The first one is Czesław Miłosz's *Dzieci*

Europy (Europe's Child) interpreted from the perspective of Miłosz's *Zniewolony umysł (The Captive Mind)* and its poetical supplements, such as: Ernest Bryll's poems, the poetry of the Generation 68, the poetry by Jan Polkowski, Tadeusz Nowak's *Ósmy pacierz azjatycki (The Eighth Asian Paternoster)*, and Kazimierz Wierzyński's *Przykazania (Commandments)*. Zbigniew Herbert's *Przesłanie Pana Cogito (The Envoy of Mr Cogito)* determines the other model of the poetical persuasive discourse. This poem, read — among other things — from the perspective of Henryk Elzenberg's views, and Leszek Kołakowski's essay *Kapłan i błazen (The Priest and the Jester)*, reveals the motif of the pressure on the addressee. The same motif can be found in the poetical diction of the Generation 68 (Barańczak, Karasek, Kornhauser), in the Martial Law poetry (Bronisław Maj, Urszula Kozioł), and in the texts by Ewa Lipska and Dominik Opolski.

Chapter III entitled *Słowa miłości (The Words of Love)* is composed of two parts. The part called *Głos Orfeusza (Orpheus's Voice)* contains apostrophes directed at the dead. The poetical summoning of the dead (their being kept alive) is described as putting oneself in front of another person, as seeking true faces in the relations established by a given poem. As examples of the poems looking for a contact with a dead person are provided, among other things, the texts by Zbigniew Herbert, Antoni Słonimski, and Władysław Broniewski. A separate section is devoted to an interpretation of the collection by Anna Kamieńska called *Biały rękopis (White Manuscript)* from the perspective of an Orphic myth — the suspension of death by means of lyrical poetry. The poetical action is read here as using "Orpheus's Voice", which is also exemplified by, among other things, the elegiac poems by Adam Zagajewski and Czesław Miłosz. In the second part of the discussed chapter various figures of the poetical "discourse of love" are described and arranged in groups determined by the appropriate quotations from the Biblical *Canticle of Canticles*. The love poems are read here in the context of the pragmatic relationship that holds them together. "The addressee of confession", "the addressee of expectation", "the addressee of desire", and "the addressee of adoration" appear in the world of the poems by Halina Poświatowska, Stanisław Grochowiak, Ryszard Krynicki, Jacek Bierezin. The forms of the addressee who is, at the same time, a partner in an act of love are examined first of all on the basis of the achievements by Poświatowska, Bierezin, and Rafał Wojaczek ("The 'you' of the love transgression").

In Chapter IV entitled *Próby rozumienia (Attempts at Understanding)*, the author analyses various variants, based on the You figure, of encountering the Other in modern poetry. The apostrophic structure intensifies the experience of a poem for the perspective of Celan's "mystery of encounter". In the part entitled *Sobowtór w fałszywym lustrze (A Doppelgänger in a Distorting Mirror)*, the author discusses the auto-reflective situations which, in an attempt to mirror oneself in another, make the subject take a position in front of a mirror. The poems by Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jan Brzękowski, Julian Przyboś, read against the backdrop the "autobiographical discourse" reveal "the doppelgänger's drama" which is well anchored in the tradition. The relation of identity and non-identity organises the second person variety of the "lyric of the masque", and the type of the addressee which the author of the book calls "The 'you' of speculation". In the second part of the chapter, an attempt has been made to distinguish a model of lyric communication that would be heading for a "face

to face" vision, which is never fully accessible in a poem. "The 'you' of an epiphany", and Levinas's "revelation of the Other", emerge from the poems by Bronisław Maj, Aleksander Wat, Tadeusz Różewicz, and Stanisław Barańczak. In the book's final part, the author analyses the situation of the subject that can be called "returns to oneself through You" confronted with an attempt to discern in the poems a "reader" that would determine the field for a "sylleptic addressee". The book ends with an analysis of the poem that symbolically concludes the 20th c.: namely, Adam Zagajewski's *Spróbuj opiewać okaleczony świat* (*Try to Praise the Mutilated World*). The evidence concerning the poem's reception is supposed to confirm the sense, ascribed by Pawelec to the appellative poetry, of what has been called "possible communication", and the "possible addressee".

Le monde en tant que Toi
La poésie polonaise envers son destinataire
dans la II moitié du XXe siècle

Résumé

Le but de la présente analyse est de présenter la place du destinataire dans la poétique du texte lyrique, vue de la perspective de trois domaines : de la théorie de communication, de l'histoire de la poésie et de la poétique. Les théories et les typologies provenant de la poétique sont vérifiées à l'aide de l'interprétation des œuvres choisies. L'analyse a été divisée en quatre parties. Le chapitre I intitulé « Qui es-tu ? Les problèmes de la poétique du destinataire lyrique » commence par la description des conclusions des recherches précédentes qui sont liées à la relation : le destinataire lyrique — le destinataire — le lecteur. La pensée principale amène à la distinction du « destinataire virtuel » et du « lecteur » du « destinataire présenté » dans le texte et projeté directement dans l'apostrophe. Pourtant, l'apparition du Toi dans le poème est une relation qui n'est pas identique à la thématization (de l'acte de parler du destinataire) et elle demeure souvent comme un « être inexprimable ». Ainsi l'auteur de l'analyse propose une conception du « destinataire possible » et de la manière de comprendre les poèmes dans les catégories de « la communication possible ». Dans les parties du texte suivantes l'auteur analyse le fonctionnement de l'acte de parole dans la communication poétique (la perspective de l'intertextualité, des mondes possibles, *mimesis*) et il caractérise la place des appels au destinataire dans la perspective thématique et génologique. Il soumet à l'observation les textes offerts, les poèmes adressés aux choses et aux phénomènes de la nature, les allotropes qui attaquent une *ekphrasis* statique, les compositions de prière. Une analyse distincte traite l'ode et l'apostrophe qui sont analysées dans la perspective de leur provenance rhétorique. En effet, le chapitre en question tente à lier les idées du domaine de la poétique à la perspective de la philosophie du dialogue.

Le chapitre II intitulé « Les figures de violence » englobe les exemples des œuvres dans lesquelles le destinataire est un objet des différents types de violence de la part du monde extérieur — de la position de l'Institution sans visage (l'histoire, la politique, la langue). Nous observons la formation du destinataire dans l'espace de la rhétorique qui exige sans cesse son Oui ou son Non. Une analyse du traitement objectif du Toi lyrique est menée dans la lumière de deux textes importants de la poésie polonaise d'après-guerre appartenant au courant civique. L'un des modèles désigne le poème « Dziecię Europy » (« L'enfant de l'Europe ») de Czesław Miłosz, lu avant tout par le

biais de «*Zniewolony umysł*» («*La Pensée captive*») et des suppléments poétiques à celui-là : les poèmes de Ernest Bryll, la poésie de la génération 68 et de Jan Polkowski, «*La huitième prière asiatique*» («*Ósmy pacierz azjatycki*») de Tadeusz Nowak, «*Les commandements*» («*Przykazania*») de Kazimierz Wierzyński, «*L'envoi de Monsieur Cogito*» («*Przesłanie Pana Cogito*») de Zbigniew Herbert marquent le deuxième modèle du discours poétique de persuasion. Le poème lu entre autres en liaison avec les avis de Henryk Elzenberg et l'essai de Leszek Kołakowski «*Le prêtre et le fou de cour*» («*Kapłan i błazen*»), démontre la figure de pression sur le destinataire que l'on peut retrouver plus tard avant tout dans la poétique de la génération 68 (Barańczak, Karasek, Kornhauser), dans la poésie de l'état de guerre (Bronisław Maj, Urszula Kozioł), dans les textes de Ewa Lipska et Dominik Opolski.

Le chapitre III intitulé «*Les paroles d'amour*» se compose de deux parties principales. La partie intitulée «*La Voix d'Orphée*» présente les apostrophes dirigées aux morts. Un appel poétique des morts (le sauvetage) est décrit comme l'action de se présenter en face de l'autre et comme la recherche de vrais visages dans les relations établies par le poème. Parmi les poèmes qui cherchent un contact avec le mort, il faut énumérer les textes de Zbigniew Herbert, Antoni Słonimski, Władysław Broniewski. Une place à part appartient à l'interprétation du volume de Anna Kamieńska intitulé «*Un manuscrit blanc*» («*Biały rękopis*») dans la perspective du mythe d'Orphée, c'est-à-dire de la suspension de la mort par la lyrique. La démarche poétique est comprise en tant que l'usage de «*la Voix d'Orphée*» également dans les poèmes élégiaques de Adam Zagajewski et Czesław Miłosz. Dans la deuxième partie du chapitre en question on analyse de différentes figures du «*discours amoureux*» poétique, sélectionnées en groupes déterminés par les citations appropriées de la «*Cantique des cantiques*» biblique. Les poèmes amoureux sont lus dans le contexte de la relation pragmatique déterminée qui les lie. «*Le destinataire de la confession*», «*le destinataire de l'attente*», «*le destinataire du désir*» et «*le destinataire de l'adoration*» apparaissent dans le monde des poèmes de : Halina Poświatowska, Stanisław Grochowiak, Ryszard Krynicki, Jacek Bierezin. Les formes du destinataire qui est en même temps le participant de l'acte amoureux sont analysées avant tout à la base de l'œuvre de Poświatowska, Bierezin et Rafał Wojaczek («*Le toi de la transgression amoureuse*» — «*Ty transgresji miłosnej*»).

Dans le chapitre IV intitulé «*Les essais de la compréhension*» l'auteur analyse les formes variées des rencontres avec l'Autre, basées sur la figure de Toi, dans la poésie contemporaine. La structure de l'apostrophe intensifie l'acte de sentir le poème dans la perspective du «*mystère d'une rencontre*» de Celan. La partie intitulée «*Le sosie dans un faux miroir*» décrit les situations de l'autoréflexion qui, en tant qu'un essai du reflet de soi-même dans l'autre, amènent le sujet devant le miroir. Les poèmes de Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jan Brzękowski, Julian Przyboś et Rafał Wojaczek lus par le biais du «*discours autobiographique*» dévoilent «*le drame du sosie*» enraciné dans la tradition. La relation d'identité et de non-identité organise la forme à la deuxième personne de «*la lyrique du masque*» et le type du destinataire appelé par l'auteur de l'analyse «*Le Toi de la spéculation*». Dans la deuxième partie du chapitre, on s'efforce de distinguer un tel modèle de la communication lyrique qui tend vers la vue «*face à face*» qui n'est pas tout à fait disponible dans le poème. «*Le Toi de l'épiphanie*» et

«la révélation de l'autre» de Lévinas se cachent dans les poèmes de Bronisław Maj, Aleksander Wat, Tadeusz Różewicz et Stanisław Barańczak. Le dernier fragment du volume est consacré à l'analyse des situations des «retours à soi-même par le Toi» des sujets confrontés à l'essai de trouver dans les poèmes le lecteur qui détermine un pôle pour «le destinataire sylleptique». Le volume finit par l'analyse du poème qui ferme symboliquement le XXe siècle : «Spróbuj opiewać okaleczony świat» — «Essaie de chanter le monde blessé» de Adam Zagajewski. La preuve de sa réception est censée de confirmer le sens attribué à la poésie appelative par Pawelec de ce qui a été nommé «la communication possible» et «le destinataire possible».

Projekt okładki
Marian Oslisło

Redakcja
Katarzyna Więckowska

Redakcja techniczna
Małgorzata Fołys

Korekta
Irena Turczyn

Copyright © 2003 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1275-3

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 18,5. Ark. wyd. 18,5.
Przekazano do łamania w czerwcu 2003 r. Podpisano do
druku w październiku 2003 r. Papier offset. kl. III, 80 g
Cena 26 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny. Marian Wioska
ul. 75. Pułku Piechoty 1, 41-500 Chorzów



W polskiej poezji powojennej XX wieku wyodrębniliśmy [...] dwie zasadnicze formacje „mówienia” do osobowego Ty. Z jednej strony jest to retoryczna przestrzeń anonimowego apelu, głośniejszej, publicznej mowy, wygłaszanej *ex cathedra* do człowieka bez konkretnej twarzy, pożądanego bohatera na scenie ponadjednostkowych zasad etycznych. Z drugiej - iluzja „prawdziwego dyskursu” rodząca się w intymnych szeptach i nawoływaniach, dająca „obietnicę oblicza”, efekt miłosnego pragnienia i poszukiwania metafizycznej podstawy dla zmysłowych, międzyludzkich doświadczeń i kontaktów. Jednak jest jeszcze trzecia formacja, egzystencjalna, w ramach której adresata zdaje się kształtować wnikliwa introspekcja, dostępna w postaci ujawnianej albo przez sens psychoanalityczny, albo wydobyta w ogóle spoza sfery jakiegokolwiek zewnętrznej artykulacji.

(fragment książki)